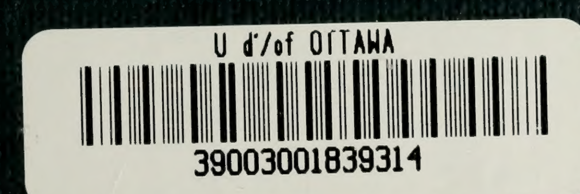
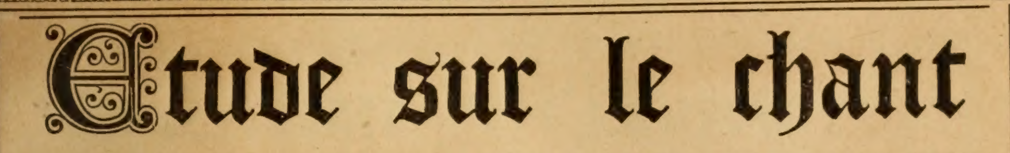

U d'/of OTTAWA
39003001839314





Etude sur le chant Grégorien, PAR THIÉRY,

DOCTEUR EN DROIT.

Bruges, imprimerie polyglotte et classique de Saint Augustin, DESCLÉE, DE BROUWER & CIE.

M.DCCC.LXXXIII.

Imprimi potest,
Tornaci 14 April. 1883.
Isid. Jos. Ep. Torn.

Imprimerie liturgique de S. Jean l'Evang. DESCLÉE, LEFEBVRE et Cie. Tournay, (Belgique.)



Préface de l'Auteur.

LA RÈGLE EN TOUT ET PARTOUT : telle est notre devise. L'ouvrage que nous mettons au jour n'est pas une œuvre d'éloquence, mais un ensemble de leçons didactiques. Poser la règle, la dégager de toute obscurité, et la ramener à sa plus simple expression : le public jugera, si dans une certaine mesure, nous avons réussi à atteindre notre but.

Nous avons entrepris une tâche ardue et bien ingrate en traitant d'une matière qui n'entre plus dans le goût et les idées de notre temps. Le véritable chant de l'Eglise a disparu insensiblement de nos cérémonies religieuses, et le prendre pour sujet de son étude, c'est à peu près travailler en pure perte, et courir le risque de ne point trouver de lecteurs. Les idées de désorganisation qui prédominent aujourd'hui ont envahi toutes les branches de l'activité humaine, et malheureusement l'Eglise, dans la célébration et les manifestations de son culte, n'échappe pas à la contagion. Dans ce renversement du sens commun, le chant ecclésiastique devait recevoir les premières atteintes.

Deux causes contribuent particulièrement à cet abandon de la musique sacrée. Nous signalerons en premier lieu la négligence de certains chantres, qui exécutent nos plus belles mélodies d'une manière si défectueuse et avec si peu de goût que les fidèles

n'ont plus que de la répugnance pour assister à l'Office public. Beaucoup de membres du clergé donnent malheureusement dans ce travers, et loin de s'opposer à de funestes exemples, ils s'en rendent pour ainsi dire les complices, et oublient sur ce point la dignité que réclame leur saint ministère. Cependant l'Eglise a déjà plusieurs fois fait entendre sa voix, et signalé le danger qui menace la tenue et la décence de nos cérémonies religieuses, et tout récemment le Pape Léon XIII., actuellement régnant, prescrivait des mesures pour rendre au culte sa splendeur, et au chant grégorien la majesté de ses accents mélodiques.

Une seconde cause qui hâte la décadence de la musique sacrée, c'est le manque et la pénurie des chantres, dont le nombre est aujourd'hui si restreint que le chœur de beaucoup de nos Eglises reste pour ainsi dire désert, et ne fait entendre que des voix isolées. Un état de choses aussi déplorable s'explique aisément. Depuis bientôt cinquante ans, l'école a cessé d'enseigner le chant. Avec le funeste règlement de 1833, qui a limité d'une manière si inconsidérée et si fâcheuse les heures de classe, il est impossible à l'instituteur de s'occuper des arts d'agrément, à moins de le faire en dehors du temps de l'école. En se soumettant au règlement on a nécessairement restreint les matières de l'enseignement, et l'on peut dire avec raison qu'un instituteur zélé et dévoué à son état doit trouver le temps court dans sa classe; il ne peut étendre ses leçons dans la mesure qu'elles exigent, ni approfondir les matières qu'il enseigne, de sorte qu'il se

voit forcé de ne donner à ses élèves que des connaissances superficielles. On ne saurait trop blâmer un tel système.[1]

Le chant est également négligé dans les écoles congréganistes : dans la presque totalité des établissements d'instruction religieux on ne l'enseigne à aucune classe! On a de la peine à s'expliquer une telle lacune. Chez les catholiques le sujet des premières leçons à donner à l'enfance devrait être la lecture du latin et le chant ecclésiastique. C'est par là que débutait autrefois l'école : on apprenait d'abord à lire le Pater, le Notre Père ne venait qu'en second lieu.[2] *Avec le système contraire on ne crée que des écoles pour ainsi dire protestantes, où l'on n'entend toujours que du français, de là vient cette ignorance si générale aujourd'hui au sujet des choses de l'Eglise et de la religion. Malheureusement on reste indifférent à cet état de choses, on ne songe pas assez à créer de nouveaux chantres, surtout à former des chantres qui se pénètrent de l'étude du chant grégorien. Le Pape S. Grégoire le Grand, qu'il serait bon de prendre pour modèle, suivait un système tout opposé : il était constamment préoccupé d'avoir de bons chantres, et ne dédaignait pas, pour les former, les plus*

---

[1] *Que dire aussi de cette disposition arbitraire, et passablement entachée d'obscurantisme, qui interdit à l'école primaire l'enseignement de certaines matières sous prétexte qu'elles sont du ressort secondaire, comme si les enfants de nos campagnes, les pauvres surtout, avaient le temps et le moyen de parcourir tous les degrés de l'instruction?*

[2] *On se servait d'un petit livre appelé* CROISETTE, *parce que l'alphabet y était précédé d'une petite croix, et, en apprenant à l'enfant ses lettres, on lui faisait dire : croisette, a b c.... Après l'alphabet venaient nos prières principales en latin, Pater, Ave, Credo. C'est ainsi que la mère enseignait à ses enfants leurs prières : elle commençait toujours par le latin.*

humbles fonctions; nonobstant son éminente dignité, il s'était lui-même fait maître de musique, et l'on a conservé longtemps, avec une vénération bien méritée, le lit sur lequel il était assis quand il chantait, et la verge dont il se servait pour rendre les enfants dociles à ses leçons. C'est l'historien de sa vie, le diacre Jean, qui nous l'apprend dans ce passage : Usque hodie lectum ejus, recubans in quo modulabatur, et flagellum ejus, quo pueris minabatur, veneratione congrua, cum authentico Antiphonario reservatur. (Lib. 2. cap. 8.)

Malgré le dépérissement du chant ecclésiastique, et le peu de succès qu'il présage à notre œuvre, nous avons tenu par goût à la composer, et, si imparfaite qu'elle soit, nous n'hésitons pas à la mettre au jour, pour l'offrir, sinon au public, du moins aux personnes et aux établissements qui voudront bien en accepter l'hommage. Si l'école n'enseigne plus le chant, il faut suppléer à cette défaillance, et transmettre aux âges futurs l'œuvre immortelle de S. Grégoire. D'ailleurs la perspective que nous laisse entrevoir le courant des idées nouvelles n'est pas encore une réalité consommée, de sorte qu'on chantera peut-être encore longtemps dans nos Eglises, et nous devons espérer qu'il se rencontrera toujours des maîtres zélés, qui auront le goût d'étudier le chant ecclésiastique et d'en perpétuer la tradition. C'est dans cette pensée que nous plaçons cette publication sous les auspices de la divine Providence, en la priant de répandre sur l'ouvrage et sur l'auteur ses plus abondantes bénédictions.

Avant-propos.



'HOMME se sert de la voix pour manifester ses pensées et ses sentiments, et possède pour l'usage de cet organe une double faculté : la parole, au moyen de laquelle il prononce les sons articulés qui composent les mots des différents idiomes; et le chant, qui produit des accents élevés et sonores avec des inflexions et des modulations diverses de ton, d'intensité et de durée.

La parole exprime les mots qui forment le langage; le chant donne naissance aux mélodies qui composent la musique.

Une troisième faculté, distincte de la parole et du chant, est l'exclamation, qui manifeste par des sons inarticulés les sentiments de l'âme, la joie, la douleur, l'étonnement, l'effroi, et s'énonce par cette partie du langage qu'on appelle interjection, ah! aïe! ha! oh! hé!

2. — Dans les langues anciennes la parole était plus sonore qu'elle ne l'est actuellement, et avait une diction qui se rapprochait beaucoup du chant. Chez les Hébreux les hommes de distinction exprimaient par leur langage des accords mélodiques, et avaient toujours sur les lèvres les Cantiques de la sainte Écriture.[1]

Ce caractère musical était surtout sensible dans la langue latine, comme chez les peuples qui parlaient le grec, et l'accent dont les mots étaient affectés imprimait à l'élocution un ton qui s'est transmis par la tradition, et conservé dans certaines parties de l'office ecclésiastique. On pense que l'accentuation chez les Latins s'élevait jusqu'à la quarte ou la quinte, et avait ainsi quelque ressemblance avec la modulation que faisait entendre, en certains diocèses, le chant de l'Epître à la pause du point. C'est ainsi que Cicéron prononçait ses discours, et si nous avions pu les

[1] *In perítia sua requiréntes modos músicos, narrántes cármina scripturárum.* Eccli. ch. 44. v. 5.

entendre, nous aurions trouvé qu'il les chantait. Aussi derrière lui se tenait constamment un joueur de flûte, dont il se servait pour diriger et appuyer sa voix, et la maintenir toujours au même ton.

Nous reviendrons sur la parole et le langage en traitant de la lecture et de la prononciation. Nous insisterons particulièrement sur la quantité liturgique aujourd'hui si négligée, et nous la distinguerons avec soin de la mesure prosodique qui sert à la versification. (Voyez nos 320, 327 et suiv. 335, 439 et suiv.)





Étude sur le Chant Grégorien.

Chapitre I. — DES SIGNES.

3. NOUS examinerons successivement les signes dont on fait usage pour la représentation ou l'écriture du chant, les notes, la portée, les clefs, le bémol, le bécarre, le guidon, les barres, et les différents caractères qui s'attachent aux notes, la forme, la disposition et les valeurs.

Section I. — DES NOTES ET DE LA PORTÉE.

4. — Les *notes* servent à figurer les divers sons de la musique; elles sont au nombre de sept et désignées ainsi : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

On distingue dans toute mélodie ou composition musicale le grave et l'aigu : une note est au grave quand le ton en est plus bas ou inférieur, elle est à l'aigu si elle a un ton plus élevé ou supérieur.

Pour monter du grave à l'aigu, les notes se placent ainsi : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et naturellement l'ordre inverse ramène de l'aigu au grave.

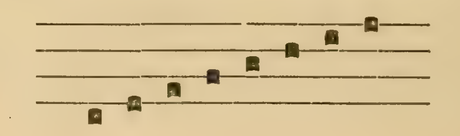
5. — Dans l'origine l'usage des notes était inconnu. Le chant s'apprenait de tradition et s'exécutait de mémoire et sans le secours d'aucun signe. Lorsque plus tard il fut moins familier aux chantres, on se servit, pour le représenter, de certaines figures connues sous le nom de *neumes*. On eut ensuite recours aux lettres de l'alphabet, a, b, c, d, e, f, g, et la série des sons commençait à *la*. Dans ce système, qui a été emprunté aux Grecs, les lettres, comparées aux notes actuelles, ont cette signification : a *la*, b *si*, c *ut*,

d *ré*, e *mi*, f *fa*, g *sol*. Mais, comme nous le verrons, (n° 43.) le nombre de ces caractères était insuffisant pour déterminer exactement le degré d'élévation des notes; on employait alors les quinze premières lettres de l'alphabet, et aux sept déjà énoncées on avait ajouté les suivantes : h, i, k, l, m, n, o, p. Celles-ci formaient, comme les premières, une seconde série des mêmes notes, commençant également par *la*, et se terminant par la répétition de cette dernière à l'aigu; elles signifiaient conséquemment, dans l'ordre où elles viennent d'être énoncées, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

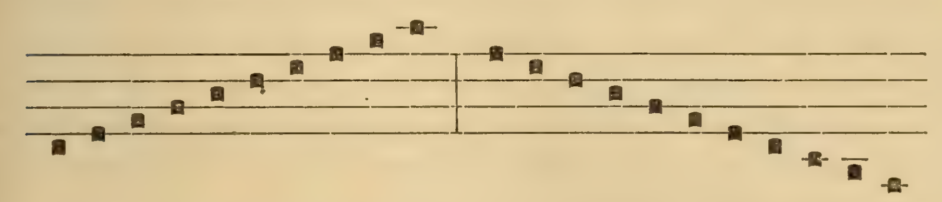
6. — Il fallait beaucoup d'usage et une longue habitude pour pouvoir distinguer et bien saisir les diverses nuances du chant à la simple vue des lettres de l'alphabet. Dans la suite des temps, les chantres devenant moins habiles, on dut recourir à un moyen plus clair et plus accessible aux yeux et à l'intelligence. C'est alors que les lettres furent remplacées d'abord par des points superposés les uns aux autres, et ensuite par les notes telles que nous les avons aujourd'hui.

7. — Dans ce dernier système, on se sert d'une échelle qui porte le nom de *portée*, et se compose de quatre raies ou lignes horizontales et parallèles. Les notes se placent entre les lignes ou sur les lignes elles-mêmes, et, comme elles sont superposées les unes aux autres, on appelle *degrés* les lignes et les interlignes. Le grave est au bas de l'échelle, et c'est en remontant vers la partie supérieure qu'on forme l'aigu.

L'échelle ainsi composée porte le nom de *gamme*, de la lettre grecque Γ, appelée *gamma*, qui avait été ajoutée au commencement de la série primitive par Gui d'Arezzo : elle comprend huit notes par la répétition à l'aigu de la note inférieure, c'est ce qu'on appelle *octave*.



Comme le chant s'élève ou s'abaisse plus ou moins, on continue l'échelle soit à l'aigu, soit au grave, en recommençant une nouvelle série des mêmes notes, et en joignant de nouvelles lignes à la portée. Ainsi à l'aigu on ajoute au-dessus de *si* les notes *ut*, *ré*, *mi*, etc; de même au grave on redescend l'échelle en mettant au-dessous de l'*ut* les notes *si*, *la*, *sol*, etc. Cette addition consiste à commencer une seconde octave soit en haut, soit en bas.



8. — Nous ne traiterons dans cette étude que du chant ecclésiastique, autrement dit chant grégorien, en usage dans l'Église romaine. Il est *diatonique*, c'est-à-dire, composé de tons et de demi-tons. On appelle ainsi la distance qui sépare les divers sons de la gamme. En effet l'intervalle d'une note à l'autre, selon qu'il est plus ou moins étendu, forme un ton ou un demi ton, qui n'est ainsi que la différence du grave à l'aigu entre deux degrés conjoints de l'échelle diatonique.

9. — L'octave comprend cinq tons et deux demi-tons, qui sont placés dans cet ordre : les deux demi-tons se trouvent entre *mi* et *fa* et entre *si* et *ut*, chacun des autres intervalles forme un ton.

Le second demi-ton se déplace quelquefois : au lieu d'être entre *si* et *ut*, il descend d'un degré et se met entre *la* et *si*.

Les demi-tons sont séparés alternativement par trois et par deux tons. Ainsi de *fa* à *si* il existe trois tons, et de l'*ut* au *mi* il n'y en a que deux. Cet ordre est renversé quand le demi-ton de *si* à *ut* est abaissé d'un degré : alors il n'y a que deux tons de *fa* à *la*, tandis qu'on en compte trois de *si* à *mi*.

10. — L'étendue de l'octave révèle un fait bien digne d'attention. En effet la première et la dernière note de la gamme donnent absolument le même ton, et la seule différence qu'elles présentent à cet égard, c'est que l'une est au grave, et l'autre à l'aigu, mais le ton des deux notes est identique, comme on peut s'en convaincre au moyen de la voix ou d'un instrument. Il en est ainsi de toutes les octaves. On peut ajouter à la gamme une nouvelle série de notes semblable à la première, les deux octaves rendront toujours le même ton, l'une au grave, et l'autre à l'aigu. Qu'on multiplie les octaves en haut ou en bas, on obtiendra chaque fois le même résultat. Cette loi s'applique à toutes les notes de la gamme, qui expriment constamment chacune le même ton que son octave.

Il faut reconnaître que cette loi, à laquelle est soumise toute espèce de musique, est d'institution divine. L'homme ne l'a pas inventée, et n'a fait qu'en constater l'existence. Il en est ainsi de toutes les lois de l'ordre physique, auxquelles on ne peut rien changer ni ajouter : [1] l'homme n'en est pas l'auteur; il n'a que la mission d'interroger et d'étudier la nature et les phénomènes auxquels elle donne naissance, et ce n'est qu'au moyen de ses recherches et de ses efforts qu'il découvre les lois que Dieu a créées, et sur lesquelles reposent l'ordre, la direction et la conservation de l'univers.[2]

11. — On ne peut sans le secours de la voix faire comprendre la portée et l'étendue d'un ton, c'est-à-dire, l'intervalle du grave à l'aigu entre deux notes séparées par un ton, comme entre *fa* et *sol*, mais la dimension de l'octave en donne le moyen. Elle contient, comme nous l'avons vu,

[1] *Non póssumus eis quidquam áddere nec auférre quæ fecit Deus.* Eccles. Cap. 3, ℣. 14.

[2] A la différence des matérialistes, nous avons toujours considéré les lois physiques et l'ordre qui règne dans le monde matériel comme la preuve la plus manifeste de l'existence de Dieu. Saint Augustin exprime la même idée en ces termes : "La direction de tout l'univers est un miracle bien plus grand que l'emploi de cinq pains pour apaiser la faim de cinq mille personnes. *Majus enim miráculum est gubernátio totíus mundi quam saturátio quinque míllium hóminum de quinque pánibus.*" Tract. 24 in Joan.

cinq tons et deux demi-tons, c'est-à-dire, un intervalle de six tons pleins et entiers. Le ton est donc la sixième partie de l'octave sous le rapport de l'étendue, c'est-à-dire, entre une note au grave et la même note à l'aigu. Dans cette division il suffit, en parcourant la gamme dans l'ordre que nous avons indiqué, de ne mettre qu'un intervalle de moitié entre les notes où sont les demi-tons, et de retrouver à l'aigu ou au grave le ton de la note sur laquelle on a commencé la série.

12. — La dénomination des notes aujourd'hui en usage dans le chant grégorien a été tirée de la première strophe de l'Hymne de saint Jean-Baptiste, dont nous transcrivons ici le texte :

Ut queant laxis
Resonáre fibris
Mira gestórum
Fámuli tuórum,
Solve pollúti
Lábii reátum,
Sancte Joánnes.

Comme on le voit, les six premières notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, sont exprimées l'une après l'autre et dans l'ordre même de la gamme par la syllabe qui commence chaque vers.

La septième, qui n'a été créée que longtemps après les autres, aurait dû prendre le nom de *sa*, des deux lettres qui commencent le dernier vers, mais on y a substitué le mot *si*. La particule *sa* a été rejetée sans doute à cause du son peu agréable de cette dénomination. Néanmoins elle a été conservée, mais adoucie, dans le nom de *za* donné autrefois à la note *si* quand elle n'est élevée au-dessus de *la* que d'un demi-ton.

Section II. — DES CLEFS.

13. — Si l'on se bornait à ajouter de nouvelles lignes à la portée pour élever ou abaisser le chant, la multiplicité

des degrés aboutirait à la confusion, parce que le point de départ resterait inconnu. Il était donc nécessaire d'avoir un signe au moyen duquel on pourrait toujours distinguer les notes et varier à volonté la composition de la gamme. Dès l'origine de la portée divers systèmes ont été employés. On s'est d'abord servi de deux lignes coloriées et teintes, l'une en jaune, et l'autre en rouge : la première indiquait l'*ut*, et la seconde le *fa*. Cet usage, qui remonte au onzième siècle, est attesté, dans les vers suivants, par Gui d'Arezzo :[1]

Quasdam lineas signamus variis coloribus,
Ut quo loco, qui sit sonus, mox discernat oculus.
Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus affinis flavo rubet minio.
Est affinitas colorum reliquis indicio.

On peut traduire ces vers de cette manière :

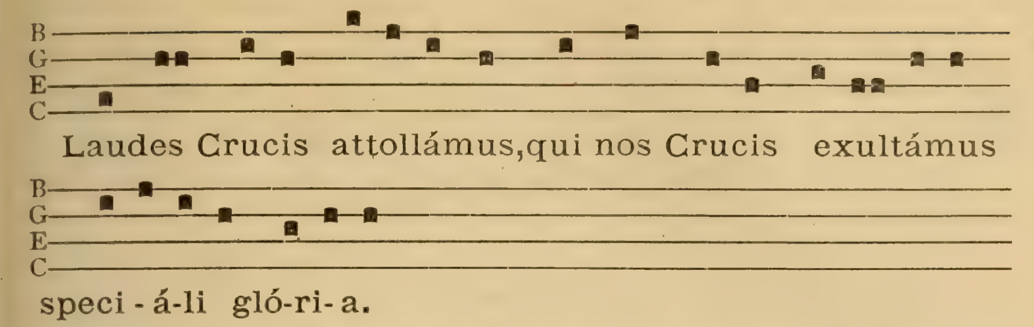
" Nous marquons certaines lignes de diverses couleurs, afin que l'œil voie à l'instant quelle note repose à tel degré de l'échelle. Au rang de la troisième brille la ligne teinte en jaune, et la sixième, en concordance avec elle, est indiquée par la raie rouge. Les autres notes se distinguent par leur point de connexité avec les lignes coloriées. "

Les notes se comptent, dans ce passage, sur l'échelle primitive, qui commençait par *la*, de sorte qu'au troisième degré se trouve l'*ut*, et au sixième le *fa*.

14.—Un autre moyen auquel on avait également recours consistait à inscrire en tête des lignes de la portée les lettres indicatives des notes. C'est ainsi que le chant est figuré au manuscrit n° 778, fonds latin, de la Bibliothèque nationale de Paris, qui est du onzième ou du douzième siècle. Nous en tirons comme exemple la première strophe de la Prose *Laudes Crucis* de la sainte Croix :

---

[1] Gui d'Arrezzo est né en 995.



C'est ce dernier système qui a été maintenu et subsiste encore actuellement, mais depuis le treizième siècle, au lieu d'une lettre à chaque ligne, on se contente d'une seule pour toute la portée. En effet l'ordre des notes est permanent et reste toujours invariable, de sorte que, l'une étant connue, les autres s'en déduisent naturellement.

15. — La lettre qu'on place ainsi sur l'une des lignes de la portée reçoit la dénomination de *clef*. Elle est ainsi appelée parce qu'en faisant connaître les notes, elle ouvre le sens et la signification du chant, et en donne la vraie intelligence.[1]

La clef s'exprime par les deux lettres C et F, qui, comme nous l'avons vu, signifient *ut* et *fa*, et par suite la première s'appelle la clef d'*ut*, et la lettre F la clef de *fa*.

Elle se place au commencement de la portée au travers de la ligne, dont l'extrémité se trouve dans le centre du C, ou fait suite au petit trait de la lettre F.

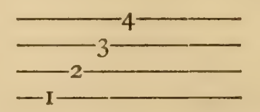
Pour la rendre plus visible, deux notes sont attachées à la lettre, l'une au-dessus, et l'autre au-dessous de la ligne, et la clef de *fa* se distingue de la clef d'*ut* par une troisième note placée en dehors de la lettre F au bout du trait qui la traverse.

Clef d'*ut*. Clef de *fa*.

[1] *Clavis haud dubie a ferrea clave sumpta metaphora dicta est : ut haec seram, ita illa cantum aperit.* La lettre se nomme clef sans doute par comparaison avec une clef de fer, parce qu'elles servent toutes les deux à la même fin : l'une ouvre la serrure et l'autre le chant. Glarean, Dodecach. c. 4.

La clef donne *ut* ou *fa* sur la ligne où elle est placée. Au-dessus et au-dessous viennent les autres notes dans l'ordre de la série tel que nous l'avons présenté.

16. — Les lignes de la portée se comptent de bas en haut.
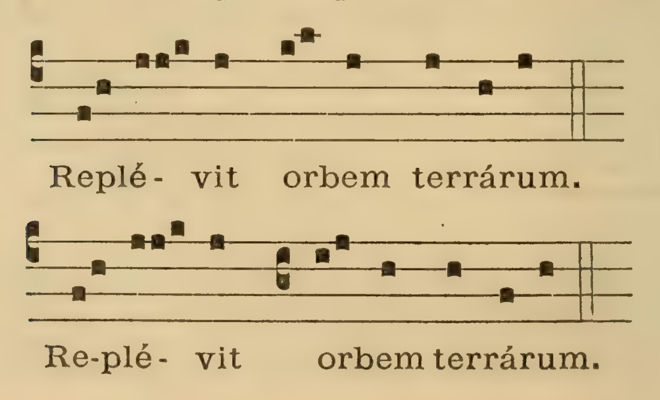


La clef d'*ut* se place sur la quatrième, la troisième et la deuxième; la clef de *fa* ne se met que sur la troisième; quelques éditions la présentent aussi sur la deuxième : en ce cas elle a la même signification que la clef d'*ut* sur la quatrième ligne.

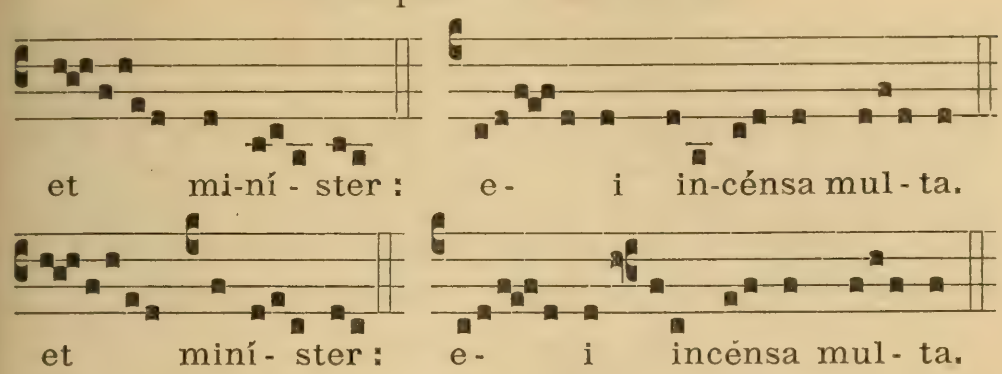


17. — L'usage de la clef sert à simplifier l'écriture de toute espèce de composition musicale. Lorsque les notes excédent les quatre lignes de la portée, il n'est pas nécessaire d'en ajouter de nouvelles : il suffit de déplacer ou de changer la clef, qu'on abaisse quand le chant monte à l'aigu, et qu'on élève s'il descend au grave.

Exemple du premier cas.



Exemples du second cas.



C'est ainsi du reste que tous les anciens livres de chant sont écrits : partout ils ne contiennent que quatre lignes à chaque portée. La cherté du parchemin dont on se servait avant la découverte du papier forçait à ménager l'espace : on le resserrait, on l'économisait, on ne laissait aucun interligne en blanc.

18. — Avec le secours de la clef la gamme se forme successivement sur chaque note. Voici le tableau des sept gammes.

c *ut*

d *ré*

e *mi*

f *fa*

g *sol*

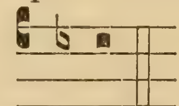
a *la*

b *si*

Section III. — DU BÉMOL.

19. — Quand le demi-ton de *si* à *ut* est descendu d'un degré, on place devant le *si* la lettre b, qui en a précisément la signification, et qui prend cette forme ♭, et la dénomination de *bémol*, parce que le *si*, abaissé d'un demi-ton, rend un son plus doux que dans son état naturel. C'est par la même raison que jusqu'au commencement de ce siècle il s'appelait *za* quand il était ainsi modifié.

Exemple du bémol.



20. — Dans l'origine la note *si* n'existait pas, parce que le son qu'elle représente n'avait qu'une valeur incertaine et douteuse. Quand il fallait chanter de *la* à *ut* avec la note intermédiaire, on prenait une autre partie de la gamme, et l'on disait *ré mi fa* ou *mi fa sol* selon que la note placée au degré de *si* était élevée d'un ton ou d'un demi-ton. Pour éviter l'erreur, le changement s'opérait même dès la note *sol*, qu'on remplaçait dans le premier cas par *ut*, et dans le second par *ré*. De même, en descendant, à la place de *ré* on disait *sol* ou *la*.

Les chants ainsi composés pour suppléer la note douteuse *si* s'appelaient *nuances*.

Les difficultés que ce système apportait à l'exécution du chant le firent abandonner. Aux six notes qui existaient on en ajouta une septième, qui prit le nom de *si* quand elle était élevée d'un ton au-dessus de *la*, et celui de *za* quand elle ne l'était que d'un demi-ton.

21. — Régulièrement le bémol se place devant chaque *si* qu'il doit affecter, mais, dans les livres de chœur aujourd'hui en usage, il est souvent à la clef, c'est-à-dire, en tête de la portée : en ce cas il se répète ainsi au commencement de chaque ligne de la pièce de chant, et indique que le *si* dans tout le morceau est abaissé d'un demi-ton.

Nous n'avons pas suivi cette méthode dans nos exemples : le bémol y figure aussi souvent qu'il est nécessaire, et se répète isolément devant chaque *si* abaissé d'un demi-ton. Néanmoins il n'est employé qu'une seule fois pour la même phrase mélodique, ou groupe de notes s'exprimant d'un seul trait et sans repos.

Le bémol ne se met que devant le *si*, et n'affecte jamais les autres notes, de sorte que le demi-ton de *mi* à *fa* reste toujours fixe et invariable.

Section IV. — Du bécarre.

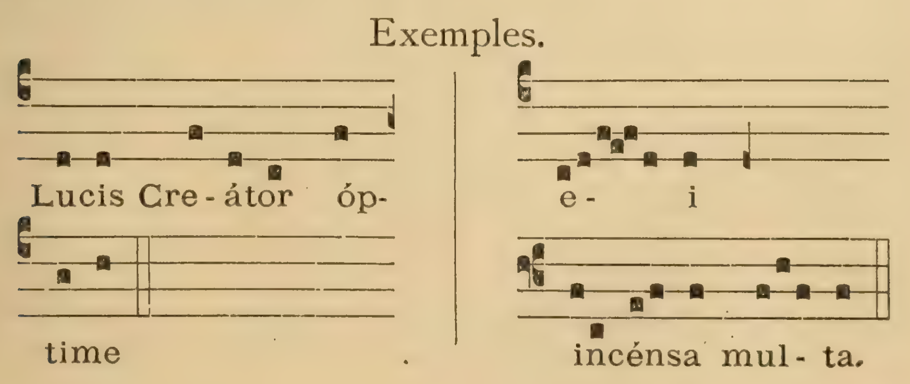
22. — Pour rendre à la note *si* son ton ordinaire après l'emploi du bémol, on la fait précéder de cette figure ♮, qui n'est également que la lettre b, et qu'on appelle *bécarre*, c'est-à-dire b carré ou dur, parce que le *si* qui en est affecté reprend un son plus aigu.

Exemple

Section V. — du guidon.

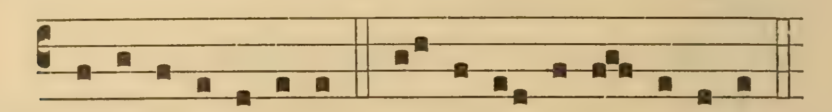
23. — Pour faciliter aux chantres le passage d'une ligne à l'autre ou le changement de clef, on se sert d'un signe qui s'appelle *guidon*, et n'a en largeur que la moitié d'une note avec un trait ascendant ou descendant selon sa position. Il se place à la fin de la portée ou avant le changement de clef, et indique la première note sur la ligne suivante ou sur la nouvelle clef.

Exemples.

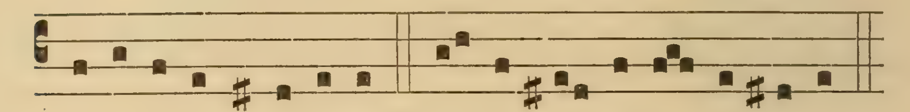


Section VI. — Du dièze.

24. — La musique moderne fait encore emploi de ce signe ♯, qui porte le nom de *dièze*, et sert à hausser d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé, mais il n'est d'aucun usage dans le chant ecclésiastique, et l'on doit regarder comme fautive toute mélodie qui le contiendrait. C'est ainsi que ces deux formules :



ne peuvent se traduire ainsi :



Section VII. — des barres.

25. — Le chant est composé de phrases ou groupes de notes, et divisé par des repos, qui sont de trois sortes : ou le repos est simple et peu prononcé, ou il est un peu plus sensible, ou enfin il s'accentue d'une manière bien marquée.

Pour indiquer le repos simple, on se sert d'une petite *barre* qui traverse une partie de la portée en bas, en haut ou au milieu, selon la position des notes.

Le repos de la seconde espèce est marqué par une barre qui traverse la portée de haut en bas.

Et le repos fortement accentué s'annonce par une double barre tirée également au travers de la portée.



Nous expliquerons plus loin la valeur de ces divers repos, et nous verrons que ce système s'appuie sur

l'ordre et la division des diverses parties de la Messe et de l'Office (n° 410).

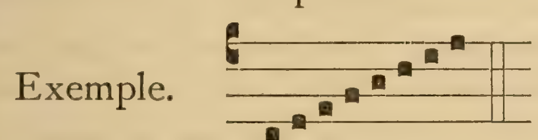
26. — Les livres de chant séparent chaque mot du texte liturgique par la petite barre, et marquent les repos par celle qui traverse toute la portée, ou par un point placé entre la note et la petite barre, mais ce système est défectueux, et commence à être abandonné, comme on le voit par quelques éditions qui viennent d'être publiées.

Section VIII. — DE LA TRANSPOSITION.

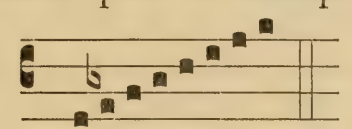
27. — L'usage de la clef et du bémol a donné naissance à la *transposition* du chant.

On transpose une mélodie en l'écrivant sur une gamme différente de manière à présenter dans le même ordre, mais sous d'autres notes, les tons et les demi-tons.

Nous avons vu qu'on suppléait le *si* au moyen des nuances en prenant une autre partie de la gamme pour former le demi-ton placé entre *la* et *ut*. On fait une opération à peu près semblable en transposant.

Exemple. 

Cette gamme peut se transposer ainsi :



Les deux échelles sont disposées dans le même ordre et concordent parfaitement entre elles : les tons de la première se retrouvent exactement et à la même place dans la seconde, et les demi-tons occupent dans l'une et l'autre les deux intervalles du troisième au quatrième et du septième au huitième degré.

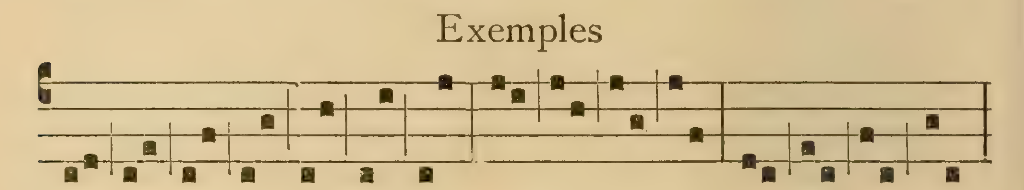
Nous traiterons ailleurs de la transposition, et nous examinerons en quel sens on doit l'entendre et de quelle manière elle a été admise dans le chant grégorien.

Section IX. — DES INTERVALLES.

28. — On appelle *intervalle* la distance au point de vue du grave et de l'aigu entre deux notes distinctes de l'échelle diatonique.

Les différents intervalles sont la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, la *septième* et *l'octave*. Ainsi, dans l'ordre ascendant, il existe de l'*ut* au *ré* une seconde, de l'*ut* au *mi* une tierce, de l'*ut* au *fa* une quarte, de l'*ut* au *sol* une quinte, de l'*ut* au *la* une sixte, de l'*ut* au *si* une septième, et de l'*ut* grave à l'*ut* aigu une octave, et en descendant l'échelle on trouve de l'*ut* au *si* une seconde, de l'*ut* au *la* une tierce, de l'*ut* au *sol* une quarte, etc.
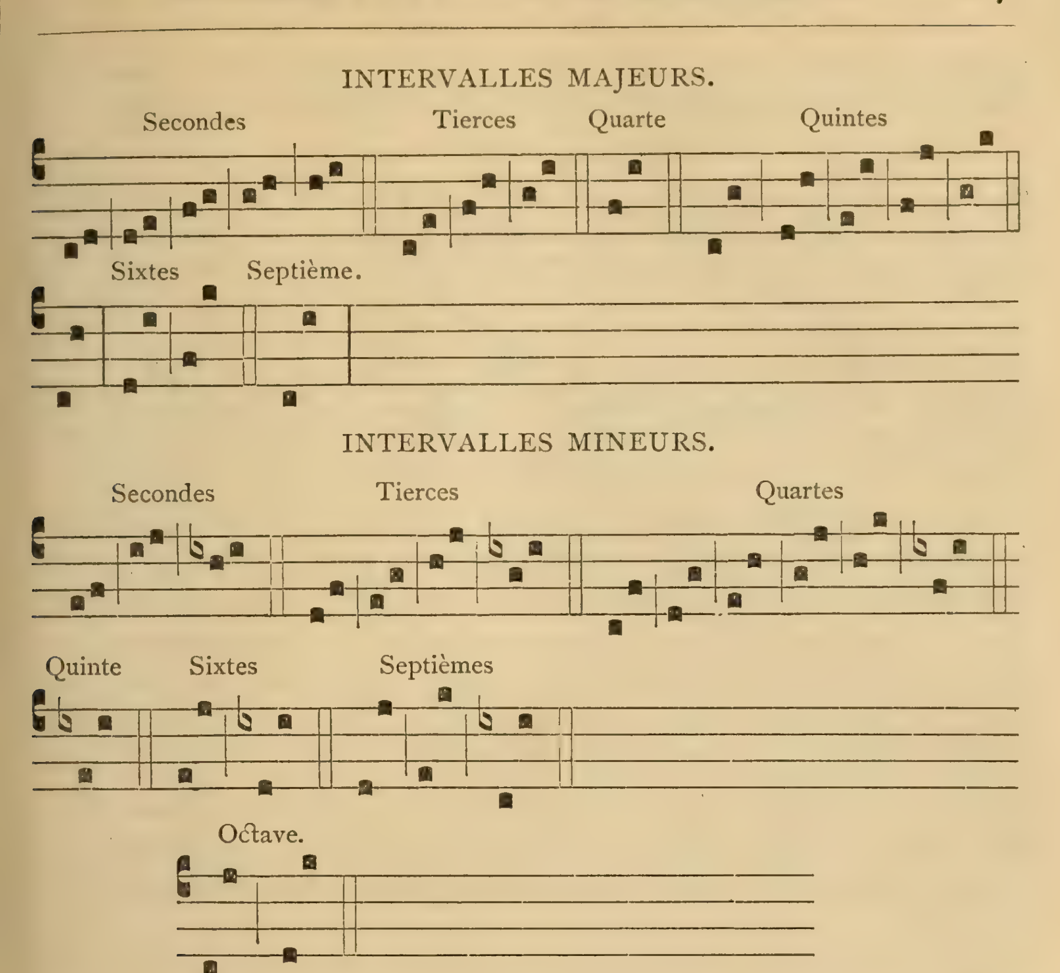
Exemples



L'intervalle tire sa dénomination du nombre de degrés dans lesquels il est compris. En effet la seconde s'étend à deux degrés, la tierce à trois degrés, et ainsi de suite.

29. — Un intervalle est *conjoint* ou *disjoint*. Il est conjoint quand les degrés où sont posées les deux notes sont eux-mêmes conjoints, c'est-à-dire, se touchent et se suivent immédiatement; dans le cas contraire, il est disjoint. La seconde est le seul intervalle conjoint; la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septième et l'octave sont des intervalles disjoints.
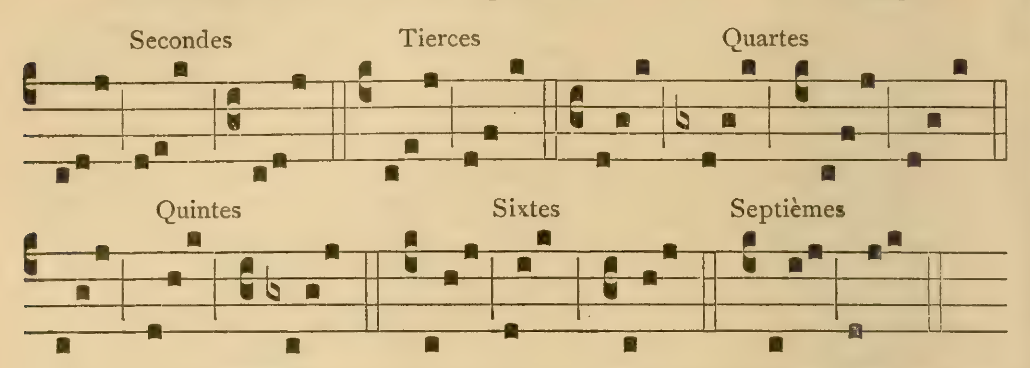
30. — Les intervalles sont *majeurs* ou *mineurs*. La seconde, la tierce et la quarte sont mineures quand elles contiennent un demi-ton, et majeures quand elles n'ont que des tons. La quinte, la sixte et la septième sont majeures si elles ne renferment qu'un demi-ton, et mineures quand elles en ont deux. L'octave avec ses cinq tons et ses deux demi-tons reste toujours la même.



31. — Les six premiers intervalles ont chacun une contrepartie, qui forme le complément de l'octave. Il en résulte de nouveaux intervalles, qui ne sont que la répétition des premiers, mais dans un ordre inverse et rétrograde, de sorte que le dernier correspond au premier, l'avant-dernier au second, etc. Ainsi la seconde est complétée par la septième, la tierce par la sixte, la quarte par la quinte, la quinte par la quarte, la tierce par la sixte, et la septième par la seconde.

Tout intervalle majeur a pour complément un intervalle mineur, et réciproquement tout intervalle mineur est séparé de l'octave par un intervalle majeur. Ainsi la seconde majeure a pour complément une septième mineure, et la contre-

partie de la seconde mineure est une septième majeure. Il en est ainsi à tous les degrés de l'échelle diatonique.



32. — Comme on le voit par nos tableaux, le même intervalle peut s'établir plusieurs fois sur la gamme selon les diverses notes qui servent de point de départ, mais il ne s'y trouve qu'une quarte majeure, et partant qu'une quinte mineure. En effet la quarte majeure ne peut se former que dans l'intervalle qui comprend trois tons entre deux demi-tons, et la quinte mineure n'existe que quand elle est le complément de cette quarte. Nous verrons plus loin que la quarte majeure est contraire au chant grégorien, et que partout où elle se rencontre, elle devient forcément mineure.

33. — L'harmonie produite par les deux notes qui composent chaque intervalle s'appelle *consonnance*. Reginon, abbé de Prum, qui vivait au neuvième siècle[1], la définit, dans son Traité de la musique[2], l'accord d'un son aigu et d'un son grave réunis ou mêlés ensemble : *Est consonántia acúti soni gravísque mixtúra*, et ce qu'il ajoute à ce sujet confirme pleinement notre pensée sur l'origine des deux sons de l'octave (n° 10) : Les consonnances, dit-il, ne sont pas l'œuvre du génie humain, et c'est du ciel que Pythagore en a reçu l'inspiration. *Sciéndum est quod dictae consonántiae nequáquam sunt humáno ingénio invéntae, sed divíno quodam nutu Pythágorae sunt osténsae.*

[1] Il est mort à Trèves en 915.
[2] *Utillimum musicæ Breviarium.*

34. — On ne peut faire usage dans le chant grégorien que de six consonnances ou six mouvements de voix, *sex motus vocum*. Ainsi l'intervalle entre deux notes peut être d'un ton, d'un demi-ton, de deux tons, d'un ton et demi, d'une quarte mineure, et d'une quinte majeure, par exemple, de a à b, un ton, de b à c, un demi-ton, de c à e, deux tons, de d à f, un ton et demi, de a à d, une quarte mineure, et de a à e, une quinte majeure. Ce sont les seuls intervalles pratiquement reçus; tous les autres sont interdits. On ne peut donc admettre les intervalles de sixte, de septième, de quarte majeure, ou de quinte mineure. Cependant certains chantres ajoutent aux six consonnances permises celles de quinte et un demi-ton, e à c, *mi* à *ut*, et de sixte majeure, c à a, *ut* à *la*, mais ces intervalles se rencontrent bien rarement.

Section X. — DE LA FORME ET DE LA DISPOSITION DES NOTES.

35. — Les notes prennent différentes formes, et, selon le système que nous suivrons dans notre travail, nous en distinguerons trois espèces : la *note carrée* ou commune ■, celle à laquelle tient à droite ou à gauche un trait vertical dirigé vers le bas de la portée, et qui s'appelle *note caudée* ou à queue ▜ ▛, et enfin celle en forme de losange ou *note oblique* ♦, ainsi nommée parce qu'elle était autrefois rhomboïde ♦.

36. — Les notes se placent et se disposent diversement dans la composition du chant : les unes sont *isolées* ou détachées, et correspondent chacune séparément à une syllabe du texte liturgique; les autres sont *liées*, c'est-à-dire, unies ensemble, et forment des groupes qui s'appliquent à la même syllabe.

La liaison ne peut atteindre que des notes séparées par un intervalle quelconque : toutes celles qui se suivent au même degré de l'échelle, et qu'on appelle *unissonnantes*, doivent toujours être disjointes et ne peuvent se toucher.

37. — Tout morceau dans lequel il n'entre que des notes isolées est un *chant syllabique*, et nous appellerons *chant composé* celui qui contient des groupes de notes liées.

38. — On se sert des dénominations usitées dans le langage pour désigner les diverses parties du chant composé. Ainsi nous appelons syllabe chaque groupe de notes liées, et les syllabes forment les phrases musicales, qui se distinguent les unes des autres par les points de division où le chant subit un repos.

39. — Les notes se lient et se combinent de diverses manières, et chaque syllabe mélodique a sa forme particulière et distincte; mais, afin d'exposer clairement cette partie de la musique sacrée, nous croyons utile de remonter aux sources, et de consulter les anciens monuments où les groupes mélodiques ont pris naissance.

§ 1er DE LA NOTATION DES ANCIENS MANUSCRITS.

40. — Nous avons vu qu'avant de faire usage des notes actuelles, on a employé à la représentation du chant ecclésiastique les neumes, les lettres de l'alphabet, et les points superposés. Nous examinerons ces divers systèmes, et, pour en faire une juste appréciation, nous aurons recours aux monuments où l'on constate le premier usage des notes : la comparaison de tous ces anciens recueils nous démontrera que, sauf quelques légères différences, il existe une parfaite similitude, au point de vue de la forme et de la disposition, entre les notes et les neumes, et nous aurons ainsi la facilité de reconstituer les anciens groupes mélodiques, et de rétablir le chant dans sa contexture primitive.

41. — Pour étudier les neumes, nous nous servirons du célèbre manuscrit connu sous le nom d'Antiphonaire de Montpellier, qui remonte au neuvième siècle, et qui est attribué à l'abbé de Prum (n° 33). Il est d'une interprétation facile au moyen des lettres qu'il contient dans une ligne intercalaire au-dessus du texte sacré, de sorte qu'on peut se rendre exactement compte du nombre des notes et

de leur disposition. Le Manuscrit de Saint-Gall, autrement dit Antiphonaire de saint Grégoire, n'offre pas le même avantage : ses neumes sont moins simples et de forme plus complexe, et l'absence des lettres en rend la traduction extrêmement difficile, sinon impossible, sans le secours d'un livre noté.

L'Antiphonaire que nous prenons pour guide est une copie faite à la main et au calque par Th. Nisard, et figure sous le n° 8881 au fonds latin de la Bibliothèque nationale de Paris (ancienne Bibliothèque du Roi.)

Comme les moyens typographiques nous manquent pour reproduire exactement les différents neumes, nous aurons soin de les définir et d'en donner la traduction à l'aide des lettres de l'alphabet et des groupes mélodiques que nous puiserons dans les anciens manuscrits.

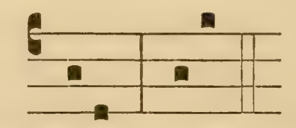
42. — Nous avons dit que les notes qui composent le chant sont isolées ou liées : cette distinction tire en effet son origine des recueils écrits en neumes, où les sons isolés sont marqués sous la forme d'un point •, d'un trait horizontal ou point allongé –, et d'un trait incliné, presque droit, appelé *virga* /, tandis que les sons liés sont représentés par les neumes proprement dits, qui se composent du point et de la virga unis ensemble et diversement disposés [1].

C'est à dessein que cette définition ne fait pas mention des notes, qui n'existaient pas quand les neumes étaient en usage : ce n'est que plus tard qu'elles ont servi à représenter les sons de la musique, mais en réalité les neumes ne sont que des groupes de notes liées, et c'est ainsi qu'ils sont traduits dans toutes les espèces d'écritures musicales qui se sont succédé au moyen âge.

43. — Les lettres ont été le second moyen auquel on a eu recours. Elles ont été introduites à une époque où les neumes devenaient trop obscurs et n'étaient plus suffisamment compris. On se servait, comme dans l'Antiphonaire

[1] La virga représente un son aigu, et le point un son grave.

de Montpellier, des quinze premières lettres de l'alphabet, parce que ce nombre était nécessaire pour former une double octave, et pour marquer le degré d'élévation dans l'échelle des sons. Aujourd'hui il suffit de sept notes, dont la position inférieure ou supérieure dans la gamme indique si elles sont au grave ou à l'aigu, et à quelle octave elles appartiennent. Il n'en était pas ainsi des lettres, qui se plaçaient sur une ligne parallèle au texte sacré, et ne pouvaient, ainsi posées, démontrer à quelle partie de l'échelle diatonique elles se rattachaient. Un exemple va nous en donner la preuve. Les deux lettres g d, si la notation n'en contenait que sept, auraient une double signification : elles formeraient, comme les notes *sol ré* qu'elles représentent, une quarte ou une quinte sans en faire saisir la distinction, de sorte qu'elles se traduiraient indifféremment ainsi :



C'est pour éviter cette confusion que les deux octaves ont été composées d'autant de lettres qu'elles contiennent de notes, et alors la première des deux formules que nous venons de présenter s'exprimait par g d et la seconde par g l.

44. — Voici le tableau des quinze lettres accompagnées des notes auxquelles elles correspondent :

a	b	c	d	e	f	g	h	ı	k	l	m	n	o	p.
la	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*

La lettre ı conserve sa position verticale | ou s'incline à droite / selon que le *si* qu'elle représente est élevé d'un ton ou d'un demi-ton au-dessus du *la*.

Le *si* naturel prend quelquefois la forme d'un gamma retourné ⅂, ou est marqué par cette figure ⊢ qui s'applique au grave.

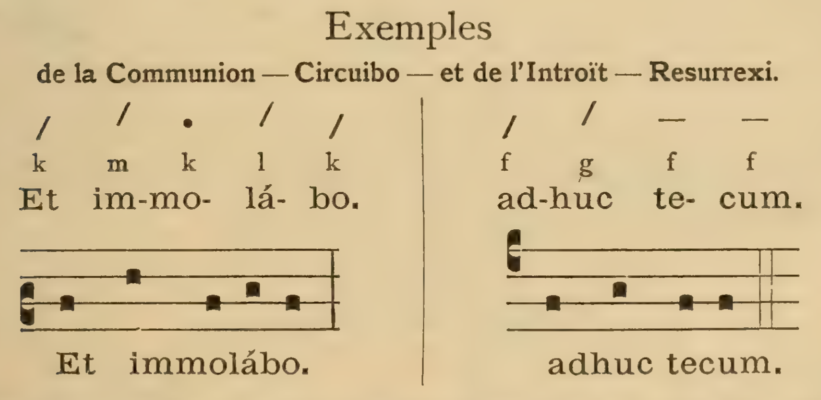
Le *mi* est souvent représenté par l'un ou l'autre de ces deux signes ⊣ ⅃, et le *la* quelquefois par un gamma Γ.

45. — Après l'Antiphonaire de Montpellier, nous aurons recours, pour nos comparaisons, à deux manuscrits qui dépendent du même fonds latin de la Bibliothèque nationale : l'un, sous le n° 1132, est écrit en points superposés, et date du onzième siècle; l'autre, qui porte le n° 904, contient un des premiers emplois de la notation carrée, et remonte au commencement du treizième siècle. Nous citerons encore trois autres manuscrits du même fonds latin, portant les n°s 906, 907 et 908, et qui ont une origine moins ancienne.

46. — Ces quelques explications nous ont paru nécessaires avant d'entrer en matière. Maintenant nous exposerons la nomenclature de tous les neumes qui entrent dans la composition de l'Antiphonaire de Montpellier, et à mesure que nous les décrirons, nous en ferons la traduction en lettres, en points et en notes.

47. — Le *point* •, et le point allongé –, représentent chacun une note isolée.

48. — La *virga* / se rend également par une note.

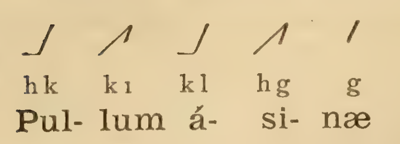


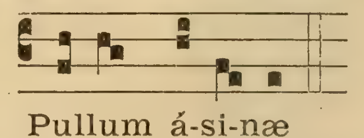
49. Le *podatus* est un point allongé à la fin duquel s'élève la virga _/ : il se traduit dans les manuscrits par deux notes ascendantes superposées et jointes ensemble sur la droite

50. — Le *clivus* est formé de la virga et du trait unis à angle aigu par leur extrémité supérieure : il s'exprime par deux notes liées en forme descendante

Exemples de podatus et de clivus.

Antienne — Cum appropinquaret — du Dimanche des Rameaux.

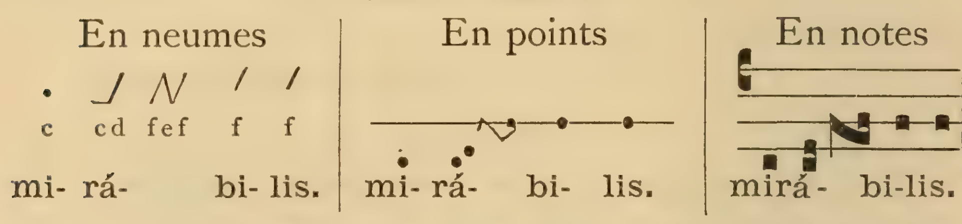




51. — Si l'on ajoute à la fin du clivus la virga inclinée, on obtient le *porrectus* /V, qui représente un groupe de trois notes, dont la seconde est inférieure aux deux autres, et qui s'écrit ainsi : . Le trait qui entre dans cette figure et traverse la portée de gauche à droite a été en usage dans toutes les notations du moyen âge, et, quelle que soit son étendue, il ne représente jamais que deux notes placées à ses extrémités, de sorte que le porrectus doit se traduire ainsi :

Exemple

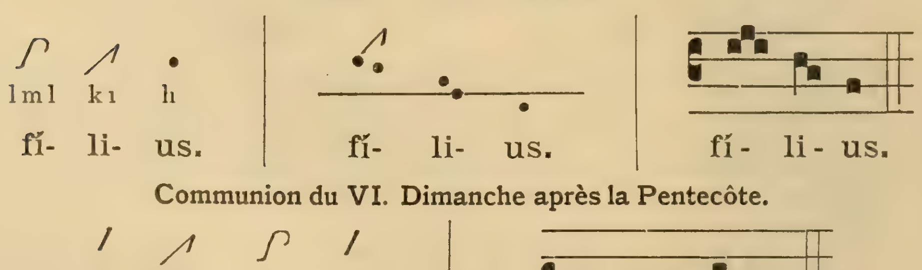
Introït — Resurrexi.



52. — Le *torculus* est une virga recourbée à ses deux extrémités en forme d'esse ʃ, et figure trois notes liées, celle du milieu plus élevée que les autres.

Exemples.

Introït — Puer natus est.



Communion du VI. Dimanche après la Pentecôte.

k kg /lk k

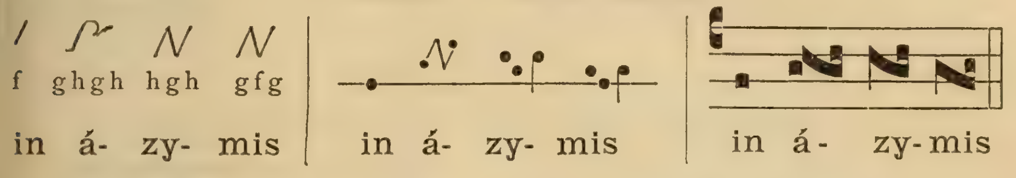
Cir- cu- í- bo

Circu - í- bo

53. — La virga ajoutée au torculus produit ce neume, qui est toujours représenté dans les manuscrits notés du moyen âge sous la forme du porrectus précédé d'un son, et vaut un groupe de quatre notes disposées ainsi :

Exemple

Communion — Pascha nostrum.

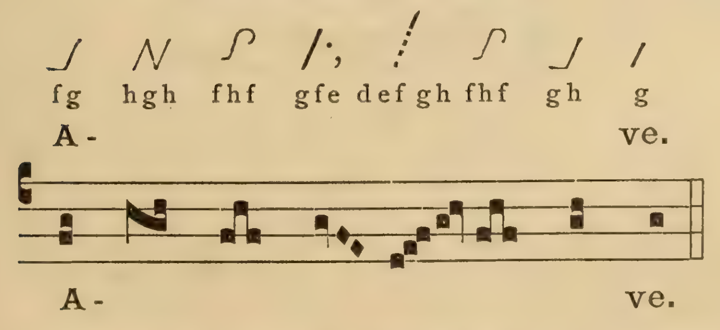


54. — Le *scandicus* est une virga sous laquelle se trouvent un, deux, trois ou quatre points superposés : et figure ainsi une suite de deux, trois, quatre ou cinq notes ascendantes.

55. — Le *climacus* est formé par la virga à la droite de laquelle est une série descendante de points terminés par une virgule, et se traduit dans les manuscrits et imprimés antérieurs au dix-huitième siècle par une suite descendante de notes obliques surmontée d'une longue toujours caudée à droite,

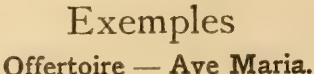
Exemple de scandicus et de climacus.

Offertoire de la B. V. Marie.



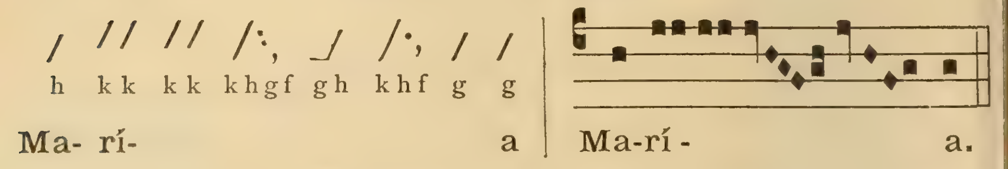
56. — Plusieurs virga unissonnantes sur la même syllabe de texte composent le neume appelé *pressus*, qui est mineur ou majeur. Le pressus minor ou mineur contient

deux sons ou notes / / ■ ■, et le pressus major ou majeur en a trois / / / ■ ■ ■.

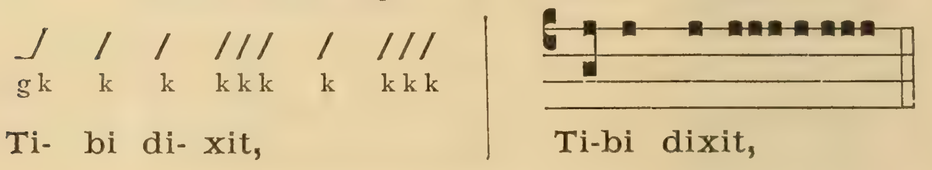


Exemples

Offertoire — Ave Maria.



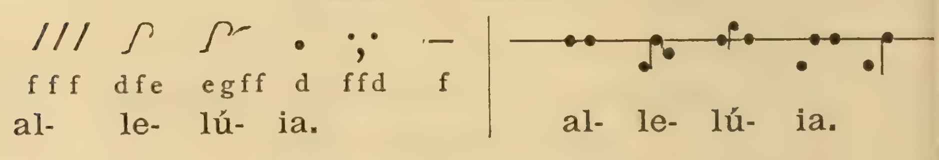
Introït du Mardi après le II. Dimanche de Carême

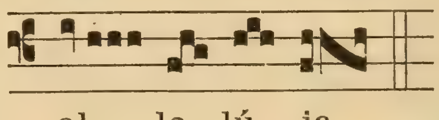


57. — Une espèce de pressus se rencontre sous la forme de deux points unissonnants sous lesquels vient une virgule, ou, comme dans le climacus, une suite de points avec la virgule, ·,· ⁛ ⁛ Ce neume se traduit ainsi : ■■ ■■ ■■

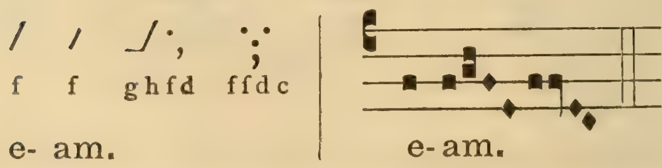
Exemples

Introït — Resurrexi.





Offertoire — Domine in auxilium.
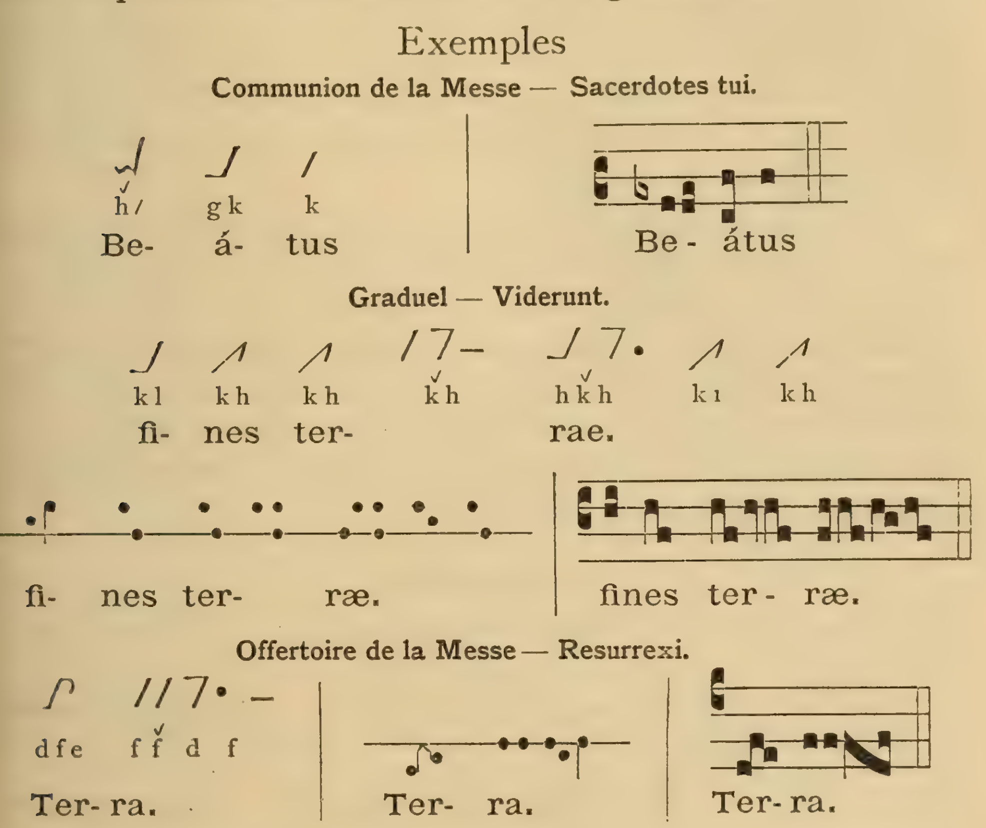


58. — Le *franculus* est représenté par la virga et sert à répéter le son ou la note dont il est précédé. Il est ascen-

dant ou descendant : au premier cas la virga est recourbée à gauche vers son extremité inférieure ⸝/, et, au second, elle tient en haut à un trait ou point placé du même côté 7.

Dans la notation en caractères alphabétiques la lettre dont le son est répété est surmontée d'une sorte d'accent dont la partie inférieure s'infléchit à gauche ⸝/.

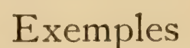
Exemples



59. — La *plique* contient deux sons et se divise en ascendante et descendante. La première est une espèce de podatus dont la virga recourbée à gauche dans sa partie inférieure s'amincit en s'élevant et s'infléchit légèrement à droite ⸝/. Elle représente deux notes ascendantes, dont la première est plus forte que la seconde, ce qui a fait dire qu'elle contient une note et une demi-note *nota et semi-nota*, qui dans tous les manuscrits sont superposées et jointes ensemble par une ligne courbe)

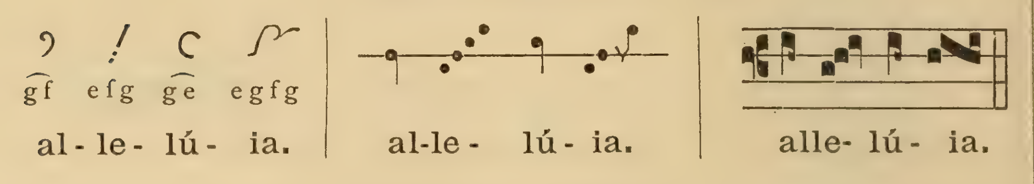
La plique descendante est marquée sous la forme d'une virgule : tournée vers la gauche, elle s'infléchit en bas du même côté 🄂, mais quelquefois elle se présente en sens inverse ᑕ. Les deux sons qu'elle exprime sont descendants et comportent la même proportion que ceux de la plique ascendante : celui d'en haut est une note pleine, et l'inférieur une demi-note. Ils sont figurés, dans les manuscrits, à l'intervalle d'une seconde, par une note caudée à gauche et recourbée à droite en forme de virgule, et, dans les autres cas, la note et la demi-note sont unies par une liaison faiblement arrondie.

Dans les caractères alphabétiques la plique est marquée par un c ou croissant horizontal placé au-dessous ou au-dessus des deux lettres, selon qu'elle est ascendante ou descendante k͜l, ut͜ré, h͡g, la͡sol; et dans les recueils écrits en points la plique descendante est figurée par une note à laquelle tient une espèce de queue recourbée, et la plique ascendante par deux notes superposées, dont l'inférieure est munie d'un accent incliné.

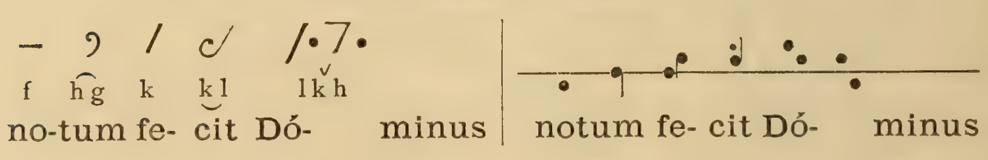


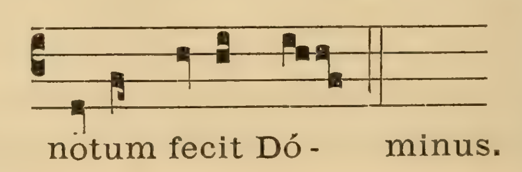
Exemples
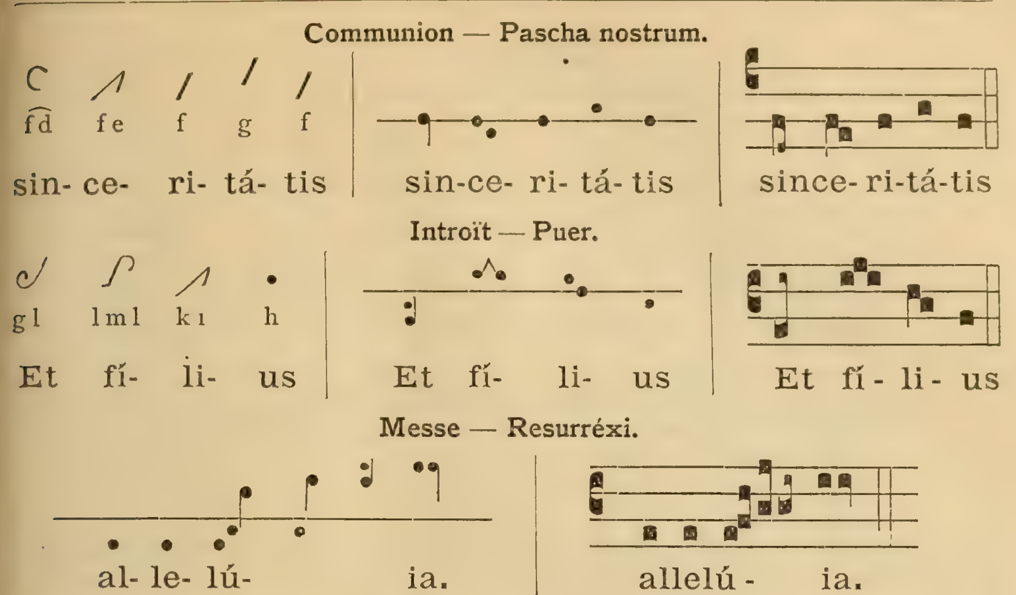
Introït — Resurrexi.



℣. du Graduel — Viderunt.



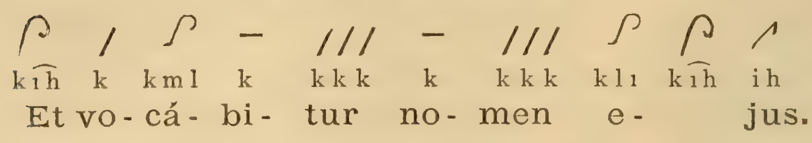


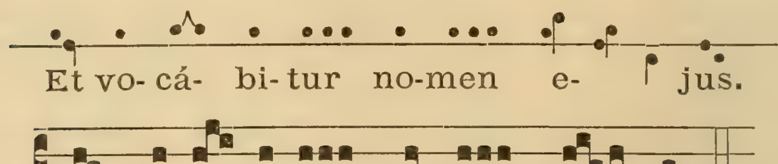


60. — Le *sinuosus* est une virga fortement arrondie à droite : il comporte trois sons descendants, dont les deux derniers expriment la même modulation que la plique, et, en effet, la notation alphabétique place toujours le croissant au-dessus des deux lettres qui terminent le groupe kıh, ut si la, de sorte que ce neume est pour ainsi dire une plique à trois notes. C'est ainsi qu'il est interprété par les recueils écrits en points superposés, mais les manuscrits notés le traduisent de différentes manières; les uns lui donnent la même forme qu'au climacus, les autres en font un clivus, mais en ce cas la note disparue devait conserver son expression dans le chant par l'accentuation du groupe. Aussi quelquefois le clivus est suivi d'une plique qui en répète la seconde note, ou bien il se compose d'une tierce, qui faisait également sentir dans l'exécution le son de la note supprimée, et rappelait ainsi la nuance produite par le climacus.



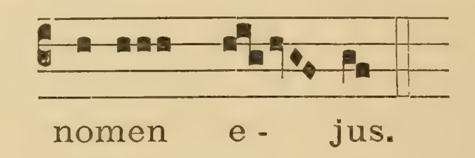
Introït — Puer natus est.





Et vocá-bi-tur nomen e- jus.

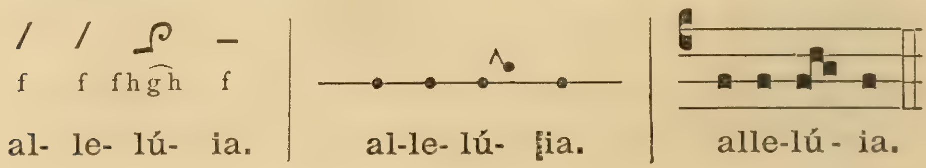
Au manuscrit 906 ce dernier passage est exprimé ainsi :



Communion — Fili.

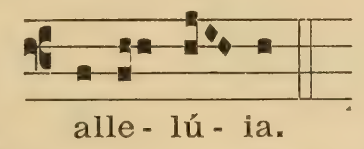


61. — Lorsque le sinuosus s'infléchit comme la partie inférieure du torculus, et se présente en cette forme , il désigne un groupe de quatre notes, dont la première est moins élevée que la seconde. Comme il n'est autre que le sinuosus précédé d'un son, la plique qu'il contient est soumise aux divers modes de traduction que nous venons de passer en revue. Les exemples que nous en donnons ci-dessous sont tirés de la Communion *Pascha nostrum* et de l'Introït *Quasimodo.*



k lik kmlk k al- le- lú- ia.	al-le - lú - ia.
g kk kmlk k al- le- lú- ia.	alle - lú - ia.
h kk kmlk k al- le- lú- ia.	alle - lú - ia.

Le premier de ces exemples contient une traduction uniforme du neume, mais les autres ont été transposés en passant dans la notation carrée, et le dernier est ainsi reproduit par le manuscrit 908 :



alle - lú - ia.

62. — Le *quilisma* est un trait ondulé auquel tient la virga, conséquemment le groupe donne lieu à deux sons, qui sont ascendants ou descendants : au premier cas la virga s'élève au-dessus du trait, et au second elle prend une direction opposée.
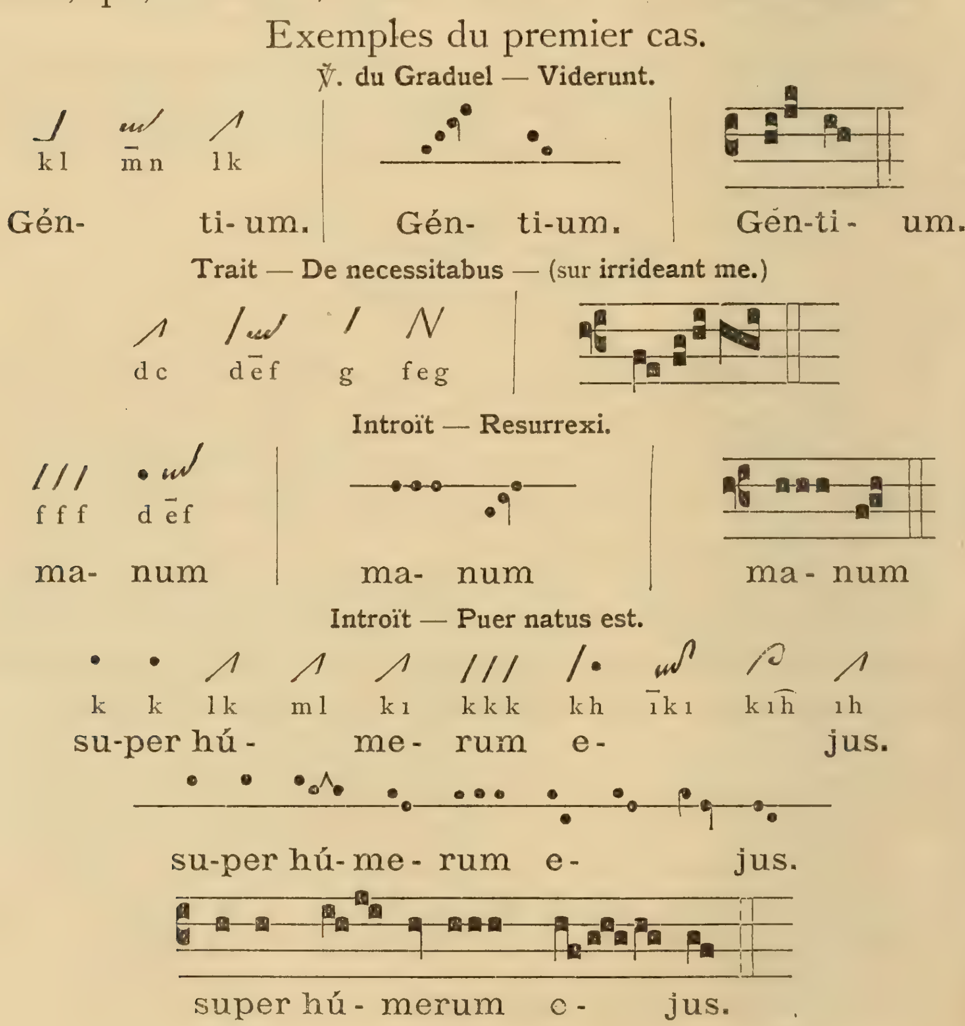
Ce neume a presque la même signification que la plique : il en diffère seulement en ce que la première note est vibrante, et produit un son tremblant, *vox tremula*, et comme il est toujours précédé d'un son, d'un podatus ou d'un clivus, il a l'apparence d'un groupe qui contient au moins trois notes. Quelquefois, quand il est ascendant, il est augmenté d'une virga et se termine comme le torculus en cette forme. Le quilisma est marqué dans la notation alphabétique par un trait ondulé placé sur la lettre qui en est affectée[1], hīk kīh (Offertoire *Déxtera Dómini*),

[1] Nous le remplaçons par un trait ordinaire. —

et les livres écrits en points l'expriment dans un groupe ascendant par une note munie d'une sorte de virgule, *la $\bar{si}$ ut*, mais ils n'en conservent aucune trace lorsque le groupe est descendant. C'est ainsi que ce passage de l'Introït *Resurréxi* – f$\bar{g}$fef, est traduit en points :

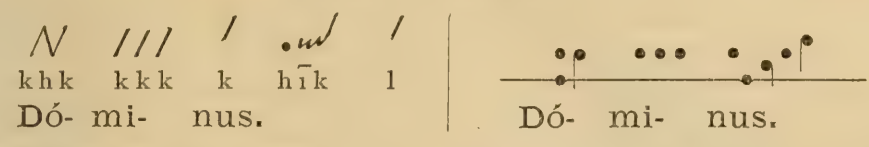
Les manuscrits notés interprètent le quilisma ascendant de deux manières : ou bien ils font entrer la note vibrante sans aucune distinction dans les différents groupes mélodiques, podatus, scandicus, torculus, ou bien ils la suppriment en la reportant quelquefois au degré immédiatement supérieur, qui, en ce cas, contient deux notes unissonnantes.

Exemples du premier cas.



Exemples du second cas

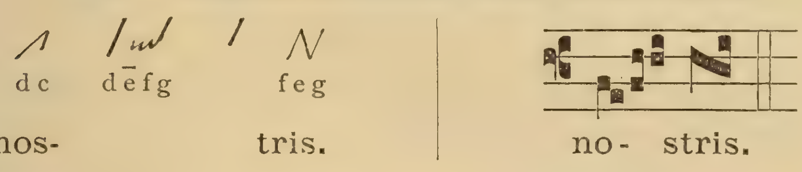
Graduel — Hæc dies.





Dómi - nus. (du n° 906). Dómi - nus. (du n° 904)

Trait — Domine non secundum, (sur **peccatis nostris.**)



Quant au quilisma descendant, il s'exprime toujours par deux notes obliques dans la forme du climacus.

Trait — Domine audivi.

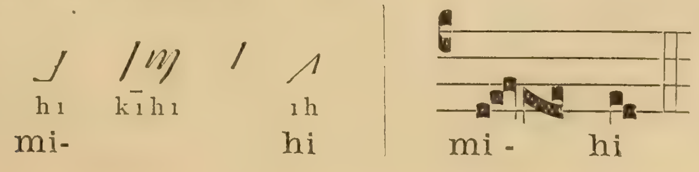
d fdf gfḡhg ge egfe fēd ed

a- ni- má- li- um.



a - nimá - li - um.

Néanmoins on le trouve figuré dans certains manuscrits par la première note d'un clivus ou d'un porrectus, comme le montre, au n° 908, ce passage de *l'allelúia*, ℣. *Lætátus sum*, que la transposition n'empêche pas d'être parfaitement conforme aux neumes :



§ 2 DE LA NOTATION GUIDONIENNE.

63. — La notation guidonienne est ainsi appelée du nom de Gui d'Arezzo (nº 13), qui l'a substituée au système des neumes. La bibliothèque de Reims possède sous le numéro 169 un Graduel manuscrit qui rappelle ce genre de composition musicale; mais, dans cet antique monument, qui date du douzième ou treizième siècle, les lignes jaune et rouge sont suppléées par les lettres c et f placées en tête de la portée, et les caractères qui servent à désigner les notes et les groupes mélodiques sont figurés ainsi : . ⁄ ~ ∫ ˥ ˋ˥ ‿Λ V ɔ ɉ v ~~~ ⁄~~

64. — Voici la traduction de ces signes, qui représentent assez bien les anciens neumes :

- . note brève
- ⁄ note longue
- ~ note vibrante
- ∫ podatus
- ˥ clivus
- ˋ˥ clivus précédé d'une note.
- ‿Λ torculus
- V porrectus
- ɔ plique descendante
- ɉ plique ascendante
- v deux notes unissonnantes
- ~~~ cinq notes unissonnantes
- ⁄~~ suite de quatre notes ascendantes.

Dans ce tableau, la note vibrante et celles appelées unissonnantes prennent la forme du quilisma; le c marque la première note du podatus et du torculus, et le trait qui figure au commencement du clivus et du porrectus ne peut être que la même lettre renversée. Disons tout de suite que le c indique la célérité et signifie une note brève, et que c'est

ainsi qu'il est interprété dans l'Antiphonaire de Saint-Gall, où il est souvent joint aux neumes, particulièrement au clivus, /\.

§ 3 DE LA NOTATION EN USAGE ACTUELLEMENT.

65. — Le chant grégorien n'a pas conservé jusqu'à nos jours l'intégrité et la pureté qu'il avait au moyen âge. La réforme introduite dans la liturgie par les soins de saint Pie V au seizième siècle avait suggéré l'idée de le retoucher, et c'est à plusieurs reprises qu'on y a porté la main. En voulant abréger ce qui paraissait trop long, on a sensiblement mutilé et altéré les mélodies de saint Grégoire : des phrases entières ont été éliminées, et celles qu'on a laissées subsister manquent de la proportion et du développement nécessaires, et ne produisent plus qu'une harmonie et des accents incomplets. Dans ce travail de réforme, la notation, successivement remaniée, a fini par perdre sa rectitude, et, depuis plus d'un siècle, elle ne présente qu'un amas confus de sons obscurs et compliqués; les notes sont pour ainsi dire toutes égales et uniformes, et, quand elles doivent être liées, rien ne les rattache l'une à l'autre, elles ne sont que juxtaposées, sans liaison entre elles. Suivant ce système, les divisions du chant ont disparu, et toutes les notes qui s'appliquent à la même syllabe du texte latin ne forment plus qu'une seule phrase, qu'un seul groupe, quelle qu'en soit l'étendue. Comme elles présentent, ainsi agglomérées, un ensemble continu et sans interruption, la liaison entre elles a été jugée inutile, et n'a été conservée que dans les intervalles de quarte et de quinte, où le défaut des moyens typographiques la rend toujours irrégulière; en effet la première des deux notes est munie d'un trait qui se dirige vers la seconde, mais sans la joindre, de sorte qu'elle a l'apparence d'une note caudée, et ne sert ainsi qu'à produire la confusion.

66. — Les diverses modifications auxquelles la réforme a donné lieu ont fait naître plusieurs espèces de chant, qui, si elles ont encore quelque ressemblance, n'en présentent

pas moins entre elles une assez grande variété quant à la substance et à la composition des phrases mélodiques. Parmi toutes les versions qui ont cours depuis deux siècles nous citerons en premier lieu l'édition du Graduel publié à Lyon par Delaroche en 1749 et par Théodore Petrat en 1815, et à Dijon par Douillier en 1847 : elle est la plus répandue et en usage dans un grand nombre de diocèses, notamment à Amiens, Bordeaux, Langres, Troyes, Strasbourg.

67. — Une autre édition du Graduel, moins complète et plus défectueuse que la précédente, porte le nom du libraire de La Caille, et a vu le jour à Paris en 1668 : elle vient d'être reprise à Lyon et à Paris, et a été de nouveau imprimée à l'usage de ces deux Eglises par Adrien Leclerc, pour la première en 1869, et pour la seconde en 1874.

68. — Nous signalerons également deux éditions de l'Antiphonaire : l'une a été publiée à Paris par le libraire de La Caille en 1659, à Lyon par Pierre Valfray en 1718, et par Delaroche en 1757 : elle est connue sous le nom de Valfray, et a été adoptée par les diocèses de Lyon et de Paris, qui l'ont fait réimprimer en même temps que le Graduel; l'autre a paru en dernier lieu à Dijon en 1864 par les soins de Bernaudat, successeur de Douillier. Cette édition, quoique suivie dans beaucoup de diocèses, est bien inférieure à celle de Valfray : le chant y a subi des changements et des corrections qui en ont complètement dénaturé la substance et le style mélodique.

Nous donnerons à toutes ces nouvelles publications le nom d'*éditions modernes* ou de *chant réformé*, pour les distinguer des manuscrits et des recueils qui ont été en usage au moyen âge.

69. — Les provinces de Reims et de Cambray ont fait paraître en 1852 chez Lecoffre, libraire à Paris, le Graduel et l'Antiphonaire selon le rit romain. Cette nouvelle édition a rétabli le chant grégorien dans sa substance primitive, mais elle présente beaucoup de lacunes, et ne divise pas

les phrases mélodiques en plusieurs groupes comme les anciens manuscrits. Elle est actuellement en usage dans les diocèses de Reims, Beauvais, Châlons, Soissons, Cambray, Arras, Versailles, Bourges, Moulins, Nancy, Saint-Dié, Bayonne.

70. — Le diocèse de Langres, qui suit le Graduel de Douillier et l'Antiphonaire de Bernaudat, vient d'en réimprimer une nouvelle édition, en rendant à la notation et aux groupes mélodiques la forme qu'ils avaient au moyen âge. (Langres, Jules Dallet, 1877, in 12.)

71. — Nous passerons sous silence l'édition dite de chant restauré publiée récemment à l'usage des diocèses d'Autun, Meaux et Verdun. Indépendamment de son genre de mesure tout à fait fantaisiste, elle est bien plus pauvre et plus défectueuse, pour la substance du chant, que toutes les éditions modernes que nous venons de rappeler.

72. — Pendant que nous écrivions ces lignes, on mettait en vente chez Lethielleux, à Paris, un nouveau Graduel sous ce titre : *Graduale de Tempore et de Sanctis juxta ritum sacrosanctae romanae Ecclesiae cum cantu Pauli V, Pontificis maximi, jussu reformato* (*Ratisbonae, typis Friderici Pustet*, 1877, in 8°)[1], et l'Antiphonaire, qui a la même origine, se trouve à la librairie de la Propagande, Place d'Espagne, à Rome, où nous l'avons eu sous les yeux. Cette édition, qui porte le nom de Paul V, et a paru pour la première fois à Rome en 1614, n'a jamais été en usage en France. Malheureusement elle marque d'une manière frappante l'état de décadence où était tombée la musique sacrée en Italie sur la fin du seizième siècle. En effet le chant qu'elle contient est si amoindri et a été tellement remanié qu'il a complétement perdu son caractère grégorien. Les mutilations excessives en ont détruit la contexture régulière, les groupes mélodiques le plus souvent déplacés,

[1] Graduel du Temps et des Saints selon le rit de la sainte Eglise romaine, contenant le chant réformé par ordre du Pape Paul V. Ratisbonne, chez Frédéric Pustet, imprimeur, 1877, in 8°.

quand ils sont maintenus, l'ont défiguré dans son expression musicale, et les additions fréquentes et faites sans goût lui ont imprimé des accents lourds, quelquefois bizarres, et dépourvus de style et d'harmonie. Le compositeur chargé de cette réforme n'a pas su répondre à la confiance du souverain Pontife, il a négligé son modèle et s'est peu soucié de le reproduire et de le conserver, comme les réformateurs français, au moins dans ses parties essentielles : il a préféré innover et faire œuvre d'imagination, et, par l'emploi de certaines règles arbitraires et en opposition avec le système du moyen âge, il a bouleversé et dénaturé, d'une manière fâcheuse, les mélodies de saint Grégoire. On dirait qu'il en a méconnu la beauté et les richesses immortelles, et qu'il s'est donné la triste mission de les travestir et d'en faire comme la parodie. Aussi, parmi toutes les versions de chant réformé, nous n'en connaissons aucune qui soit plus défectueuse.

73. — Nous suivrons, dans le cours de notre étude, le Graduel et l'Antiphonaire de Reims et Cambray, auxquels nous nous permettrons d'apporter quelques modifications pour en combler les lacunes, et en rendre le chant exactement conforme aux anciennes mélodies de saint Grégoire, et nous y joindrons pour les comparaisons quelques articles du Graduel de Douillier et de l'Antiphonaire de Valfray; mais, dans tous nos exemples, nous nous en tiendrons, pour la forme de la notation, à l'édition de Langres.

Section XI. — DE LA VALEUR DES NOTES.

74. — Les sons qui composent le chant ecclésiastique ne sont pas uniformes et d'égale durée : les uns s'expriment avec plus ou moins de célérité, les autres exigent une certaine lenteur; conséquemment les notes, qui servent à marquer cette diversité de temps, ont une valeur différente; elles sont brèves ou longues, et quelquefois semi-brèves; mais il ne faut pas perdre de vue que le chant grégorien ne comporte pas une mesure aussi régulière que la musique

moderne. La durée des sons qu'il exprime ne se détermine pas uniquement ni d'une manière absolue par la forme qui distingue les notes, mais plutôt par la position qu'elles occupent dans la gamme et dans les groupes mélodiques, quelquefois même par le genre et la structure de quelques formules particulières. Les notes n'ont donc pas par elles-mêmes, comme dans la musique moderne, une durée fixe et invariable, elles n'ont qu'une valeur relative déterminée dans chaque cas particulier par la nuance qu'elles doivent imprimer à l'harmonie.

75. — Les auteurs qui ont publié l'édition de Reims et Cambray admettent quatre espèces de notes, qu'ils distinguent ainsi : la *brève*, qui est la note carrée ou commune; la *longue*, qui porte une queue à droite ou à gauche; la *double* ou *note maxime*, composée de deux notes carrées jointes ensemble; et la *semi-brève*, qui est en forme de losange; et ils fixent de cette manière la valeur de ces différentes notes : la brève vaut un temps, la longue deux temps, et la note maxime trois temps, tandis que la semi-brève ne comporte en durée que la moitié de la note commune, c'est-à-dire, un demi-temps. Il résulte de cette définition que c'est sur la note brève que les autres se règlent : la semi-brève en vaut la moitié, la longue le double, et la note maxime le triple.

Le temps que représente la brève est approximativement égal à la durée d'une demi-seconde ou au pas accéléré de l'armée, et peut se frapper comme ce dernier : c'est à cette mesure que le chant est soumis à Reims par les maîtres de chapelle.

76. — Ce systême, qui fixe ainsi la durée des notes, nous paraît trop absolu; il est fautif surtout en ce qu'il ne fait aucune distinction entre les deux espèces de notes caudées : les compositeurs du chant les considèrent toujours comme longues sans s'inquiéter si elles portent la queue à droite ou à gauche, et de fait ils ont confondu partout ces deux sortes de notes, et employé indifféremment l'une pour

l'autre; ils ont ainsi dénaturé et même mutilé un grand nombre de passages et de groupes mélodiques.

77. — L'édition de Langres a su éviter cet écueil, et, en rétablissant les syllabes dans leur forme antique, elle leur a restitué le sens musical qu'elles avaient autrefois. Elle a fait ainsi une œuvre de science et de progrès en rompant avec les méthodes défectueuses de ces derniers temps.

78. — Les moyens typographiques ne permettent pas aujourd'hui d'unir les notes comme autrefois, la liaison ne présente plus en certains points les mêmes formes, et comme elle sert d'ailleurs à fixer la valeur des notes, nous allons reprendre les diverses syllabes dont nous avons fait la description d'après les manuscrits[1], et, pour les distinguer, nous leur appliquerons les mêmes dénominations qu'aux neumes dont elles sont la traduction.

79. — Les syllabes mélodiques ne sont généralement composées que de deux ou trois notes : celles qui en contiennent un plus grand nombre font exception, et peuvent d'ailleurs se diviser.

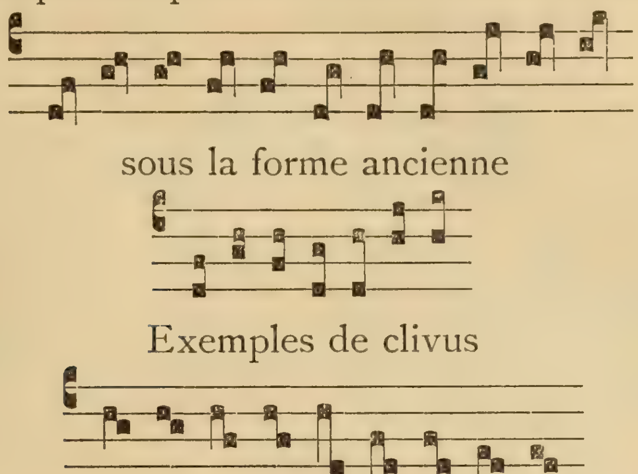
80. — La syllabe de deux notes produit le *podatus* quand elle est ascendante, et le *clivus* lorsqu'elle est descendante.

81. — Le podatus ne s'exprime plus par deux notes superposées, et, sauf la différence de position, on l'écrit actuellement comme le clivus : les deux notes se tiennent par une liaison qui unit la droite de la première à la gauche de la seconde, et la plus élevée, qui peut être une note commune, doit nécessairement être caudée dans le podatus toutes les fois qu'il termine la phrase mélodique, et dans le clivus qui la commence.

Nonobstant l'usage qui représente ainsi la syllabe de deux notes, nous avons tenu à conserver autant que possible l'ancienne forme du podatus (n° 49), et nous l'avons le plus souvent figuré dans nos exemples par deux notes superposées.

[1] n°s 47 et suivants.

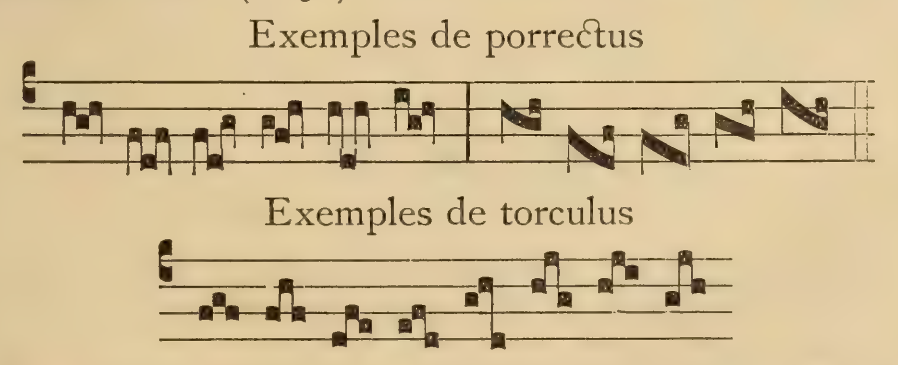
Exemples de podatus sous la forme nouvelle



82. — Le groupe de trois notes s'appelle *torculus* lorsque la seconde est plus élevée que les deux autres, et *porrectus* si elle leur est inférieure.

Les trois notes sont jointes, comme dans le podatus et le clivus, par une liaison tirée entre celle du milieu et chacune des deux autres, et, dans le porrectus, la première et la dernière sont toujours caudées, tandis que le torculus ne contient que des notes communes.

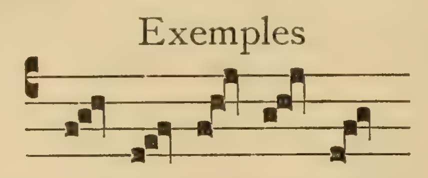
Le porrectus peut également s'écrire, comme autrefois, par un trait tiré de gauche à droite, et figurant ses deux premières notes (nº 51).



83. — Si les trois notes sont sous la forme ascendante, et jointes comme dans le scandicus ou séparées de plusieurs degrés, la liaison se fait successivement de l'une à l'autre

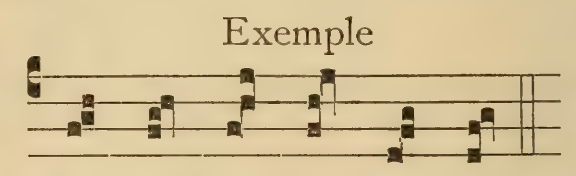
comme entre les deux notes du podatus, et la plus élevée du groupe est toujours caudée.

Exemples

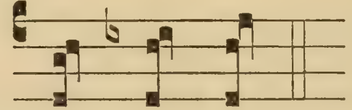


84. — On voit souvent, dans les manuscrits surtout, les trois notes ascendantes former un podatus précédé ou suivi d'une note isolée. Ces dispositions ne seraient, selon certains auteurs, que des équivalents, qui ne touchent en rien au mode d'exécution.

Exemple

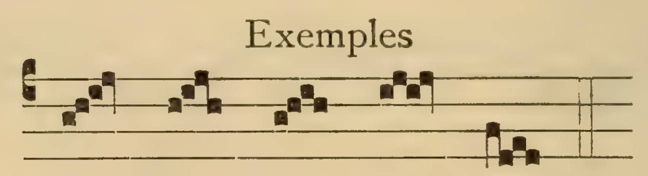


85. — Mais si les deux premières notes sont distantes de plus d'une tierce, elles doivent toujours être réunies en podatus :

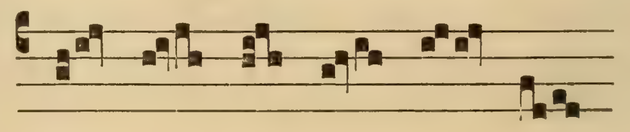


86. — On voit disposés sous forme de scandicus ou autrement des groupes de quatre notes, dont la liaison s'opère comme dans les syllabes précédentes :

Exemples



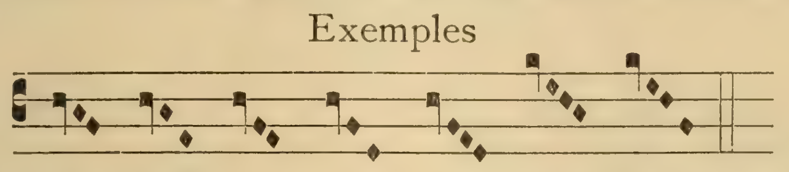
Tous ces groupes peuvent se diviser en deux syllabes, et, selon la disposition des notes, former des podatus ou des clivus :



Le scandicus de cinq notes se divise également selon l'exemple que nous en avons donné plus haut (nos 54 et 55).

87. — Lorsque plus de deux notes à un ou plusieurs degrés de distance l'une de l'autre sont jointes en série descendante sur la même syllabe de texte, la plus élevée est toujours caudée à droite, et toutes les autres sont obliques.

Exemples



La forme oblique des notes liées ainsi en séries descendantes a été rejetée de tous les livres imprimés depuis un siècle, et même dans les nouveaux Graduel et Antiphonaire de Reims et Cambray, mais elle a été réintégrée dans l'édition récemment publiée à Langres.

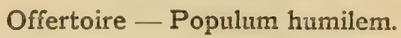
88. -- Les notes unissonnantes, qui composent le *pressus*, et qui quelquefois s'élevaient jusqu'au nombre de sept sur la même syllabe, ont entièrement disparu dans les éditions modernes : elles sont remplacées par une seule note, ou bien on en a formé un porrectus, qui souvent se convertit en podatus par l'omission de la première des trois notes. C'est dès le seizième siècle que le pressus a pris ainsi la forme du porrectus, comme le démontrent tous les recueils publiés à cette époque.

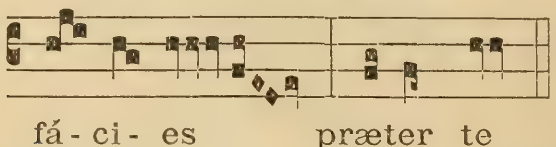
89. — L'édition de Reims et Cambray se sert également du porrectus, mais le plus souvent elle y substitue une note caudée ou maxime.
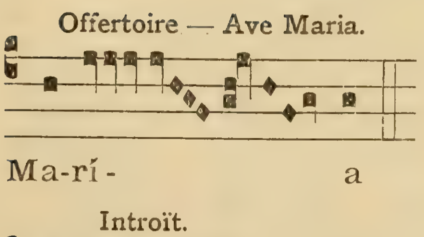
90. — Dans les exemples que nous tirons de cette édition deux notes unissonnantes juxtaposées remplacent la double ou maxime et quelquefois la note caudée pour figurer le pressus, et comme elles forment une seule syllabe mélodique, elles ne s'expriment que par prolation, c'est-à-dire, d'une seule tenue ou d'un ton prolongé; elles font ainsi le même effet que la note maxime, et ont en durée la valeur de trois temps (nos 75).

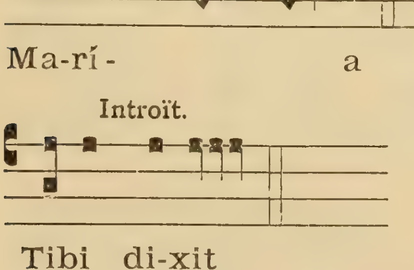
91. — Montrons par des exemples comment le pressus a été exprimé dans les différents recueils.


Anciens manuscrits.

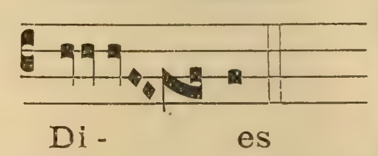

Offertoire — Populum humilem.







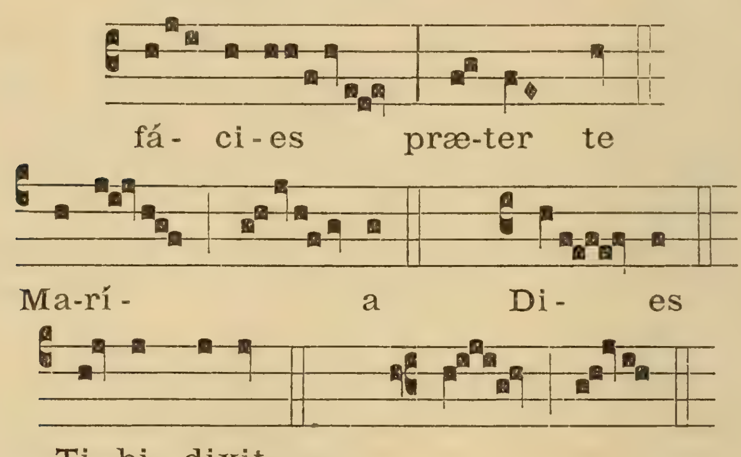

Graduel — Hæc dies.



Finale du Trait — Qui habitat.

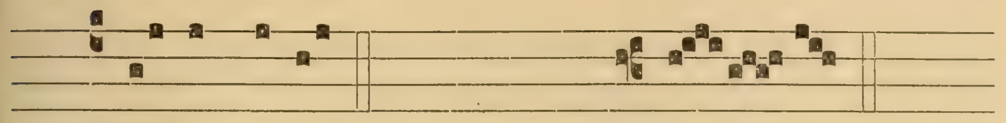


Edition de Reims et Cambray
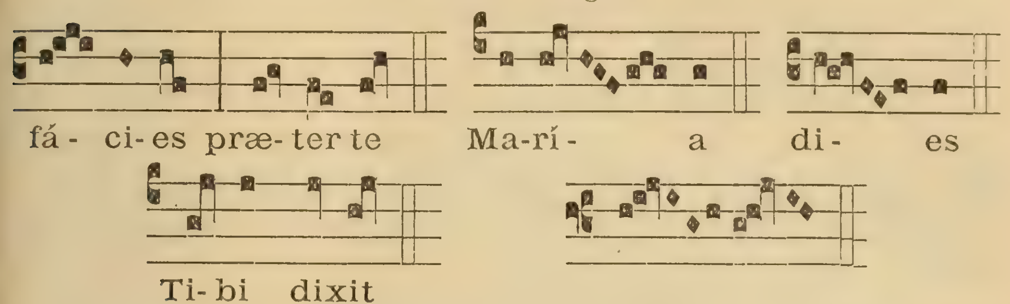


Edition Delaroche ou Douillier





Ti-bi dixit.

Edition de Langres.



92. — Le *franculus* n'a été reproduit dans le chant réformé qu'aux finales des morceaux; partout ailleurs, sauf quelques rares exceptions, il est entièrement omis.

L'édition de Reims et Cambray le traduit, comme le pressus, par une note maxime, mais le groupe, comme nous l'avons vu en en faisant la description (n° 58), se compose d'une note suivie d'un podatus ou d'un clivus, selon qu'il est ascendant ou descendant, et contient ainsi deux syllabes mélodiques, tandis que le pressus n'en comporte qu'une seule (n° 56).

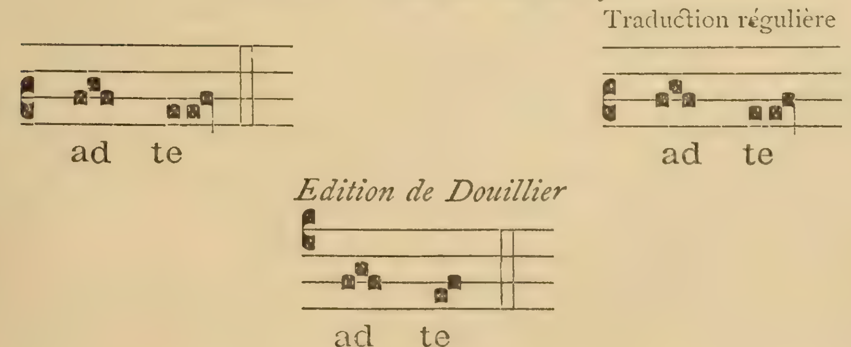
Franculus ascendant.

Introït du V. Dimanche après la Pentecôte.

Antiphonaire de Montpellier.

klk 7k

Edition de Reims et Cambray.



Franculus descendant.

Trait — Domine audivi.

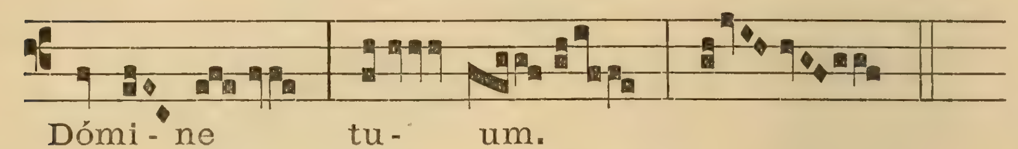
Antiphonaire de Montpellier.

finale

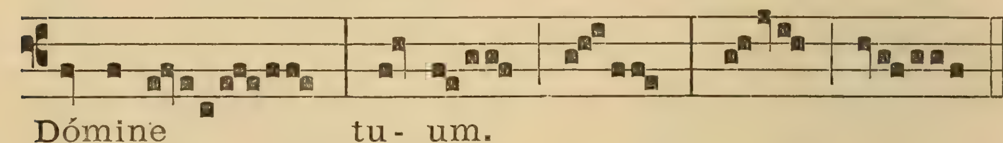
d cdca cdc dc | d ffff dc ed efg dc | ef hgf fed ed

Dómi - ne tu - um

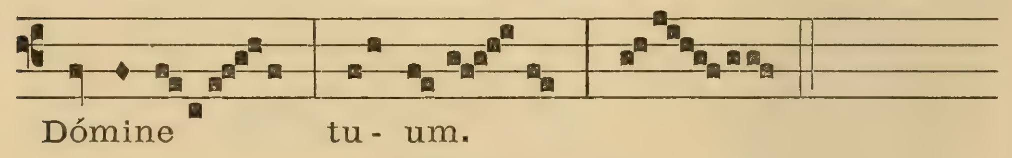
Manuscrit n° 904.



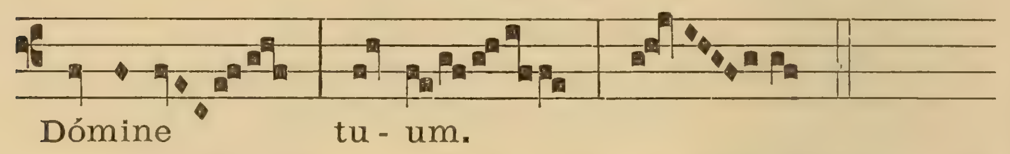
Edition de Reims et Cambray.



Edition de Douillier.



Edition de Langres.



93 — Les livres modernes n'ont conservé aucun signe pour distinguer la *plique* : ils la convertissent toujours en podatus ou en clivus selon qu'elle est ascendante ou descendante; mais ils emploient à la reproduction du *sinuosus* et du *quilisma* les diverses formules que nous avons décrites en traitant des neumes (nos 60 et 62); seulement ils n'ajoutent jamais la plique à la traduction du sinuosus comme la présente souvent la notation du moyen âge.

94. — L'édition de Reims et Cambray marque d'une manière à peu près uniforme ces trois groupes mélodiques,

car elle exprime toujours par une semi-brève la seconde note de la plique descendante et du sinuosus et celle affectée du quilisma. Quant à la plique ascendante, elle la traduit ordinairement par une note caudée suivie d'une brève ou commune, et lui donne ainsi la même proportion musicale que dans les manuscrits, mais le plus souvent elle la représente, sous la forme du podatus, par une semi-brève surmontée d'une note caudée.

Nous n'avons pas jugé utile, dans les exemples que nous tirons de cette édition et des anciens recueils, de distinguer la plique soit ascendante, soit descendante, et nous avons préféré la reproduire, comme les livres modernes, (n° 93) par un podatus ou un clivus. Nous n'aurions pu d'ailleurs la figurer, pour en faire comprendre le sens mélodique, que par une longue suivie d'une semi-brève, sous cette double forme : , mais, outre l'inconvénient de présenter ainsi deux notes d'une exécution difficile (voyez n° 402), nous avons craint de favoriser un abus assez familier à certains chantres, qui, peu soucieux de la véritable harmonie, et suivant trop à la lettre les instructions de la Commission de Reims et Cambray[1], se persuadent que la semi-brève n'est qu'une note de passage ou d'agrément, de sorte qu'ils la regardent comme inutile, et n'ont rien de plus à cœur que de la supprimer. La même ambiguité ne saurait avoir lieu avec le podatus ou le clivus, dont les deux notes sont toujours pleines et entières. Au reste Gui d'Arezzo dit lui-même que rien ne s'oppose à notre mode de traduction de la plique, parce que si la note semi-brève, qu'il appelle *liquescente* (n° 340 à la note), s'exprime par un son plein, elle donne souvent plus de grâce à la mélodie. *Si autem eam vis plénius proférre, non liquefáciens, nihil nocet, saepe autem magis placet*[2].

[1] Voyez Introduction au *Graduale Romanum* (n° 69), § notation.

[2] Voyez l'Antiphonaire de S. Grégoire par le Père Lambillotte in 4° page 195.

95. — Après avoir décrit les diverses parties qui entrent dans la composition du chant, nous avons à déterminer le caractère et la valeur des notes. Nous avons déjà cité sur ce point le système suivi à Reims (n° 75), mais il nous paraît empreint d'une sorte de nouveauté, nous dirons même, de trop de régularité dans la mesure, et s'éloigne par conséquent des anciennes traditions. Nous préférons donc la méthode que vient d'adopter l'édition de Langres, et qui repose sur les règles suivantes :

96. — Lorsqu'un groupe se compose de deux notes, la première est plus brève que la seconde, et, s'il en contient trois, celle du milieu se trouve entre une brève et une longue, et doit se tenir un peu plus que la première et moins longtemps que la seconde. Quatre notes carrées unies en une seule syllabe ont une durée qui augmente insensiblement du commencement à la fin du groupe, de telle sorte que la première soit la plus brève, et la dernière la plus longue. La même progression s'applique à une suite de notes obliques au-dessus desquelles est une longue toujours caudée à droite (n° 87), et pour rattacher ces sortes de notes à la règle que nous posons, il faut considérer la note caudée qui les surmonte ou comme isolée ou comme la dernière de la syllabe précédente. Si la série contient plus de trois notes obliques, on peut en faire deux groupes, qui se séparent après la deuxième ou la troisième, selon que le sens musical le comporte[1].

97. — La note caudée à gauche commence toujours le groupe mélodique, tandis que celle qui porte la queue à droite le termine : celle-ci est donc toujours longue puisqu'elle est la dernière du groupe. Au contraire la note caudée à gauche, qui ne fait jamais partie que d'un clivus ou d'un

[1] Cette division paraît indispensable dans les éditions modernes, où se rencontrent souvent quatre notes obliques provenant de la réunion de deux syllabes en un seul groupe. Comparez dans ces éditions et les livres de Reims et Cambray, le ℟. *Ecce vídimus eum* du Jeudi-Saint, sur *eo*, l'Offertoire du III. Dim. après Pâques, sur *Lauda*, le ℣. *Veni sancte*, à la messe de la Pentecôte, sur *amóris*, le ℣. du Graduel du IX. Dim. après la Pentecôte, sur *est*.

porrectus, peut être considérée comme brève, mais ne doit pourtant pas s'exprimer avec trop de rapidité, ni dégénérer en semi-brève : elle exclut seulement une tenue trop prolongée qui l'empêcherait de marquer sa liaison avec la note suivante.

98. — Toute note caudée doit être accentuée, c'est-à-dire, vibrer et produire une sorte de répercussion ou modulation tremblante.

99. — Parmi les notes brèves les unes exigent plus de célérité que les autres, et peuvent passer pour semi-brèves. Nous rangeons dans cette catégorie la première d'un groupe ascendant, d'un torculus et d'une suite de notes obliques.

100. — Les notes isolées ont une durée moyenne entre la brève et la longue, et exigent moins de rapidité que la première et moins de tenue que la seconde, mais toute note isolée devient longue quand elle est caudée, et dès lors elle ne peut avoir que la queue à droite.

101. — Devant un groupe mélodique qui commence par une brève, toute note même isolée est longue, à moins qu'elle ne corresponde à une syllabe qui ne peut avoir ce caractère (n° 404).

102. — Le chant syllabique ne comporte que des notes brèves et longues, et n'admet aucune nuance de semi-brève.

Chapitre II. — DE LA TONALITE.

103. LE chant ecclésiastique ou grégorien est généralement circonscrit dans les limites d'une seule octave, et ce n'est que rarement et par exception qu'il s'écarte de cette règle.

104. — Mais la composition de l'octave varie selon les diverses gammes dont nous avons donné plus haut la nomenclature (n° 18), et elle fait naître pour chacune un genre particulier de mélodie, qui prend le nom de *ton* ou *mode*.

105. — Le caractère qui constitue le mode et s'appelle vulgairement *tonalité* provient donc de l'ordre dans lequel se présente l'octave, et du degré qu'occupent les demi-tons dans la gamme. On le distingue par la note qui termine chaque morceau de chant, et qui porte le nom de *finale* ou *tonique*. Cette règle s'applique à tous les tons, et, pour les reconnaître, c'est toujours à la finale qu'il faut recourir, parce qu'elle sert de base et de point de départ pour la formation de l'octave, même dans le cas où elle n'en occupe pas la limite inférieure, et c'est en changeant selon les divers modes qu'elle déplace le degré des demi-tons, et crée ainsi la variété dans la mélodie.

106. — La seconde marque distinctive du mode est la *dominante*, c'est-à-dire, la note qui règle le ton suivi au chœur dans l'exécution du chant : c'est celle qui revient le plus souvent dans la mélodie, et dont le son est en quelque sorte prédominant ; elle forme comme le centre autour duquel convergent et se groupent toutes les autres notes, et sert de point de division entre la tonique et l'extrémité supérieure de l'octave.

107. — Mais avant d'exposer la composition des divers tons ou modes, il est nécessaire d'en faire connaître l'origine, et de présenter sur cette matière quelques notions historiques.

Section I. — MUSIQUE DES GRECS.

108. — La musique des Grecs était fort compliquée, et possédait une telle variété de notes qu'il n'était pas facile d'en bien saisir et apprécier les nuances mélodiques. On y distinguait, suivant les différents modes, non-seulement les tons et les demi-tons, mais encore les tiers et les quarts de ton. Cependant le mode appelé *lydien* était du genre diatonique. Il ne reposait pas sur l'octave, mais sur la quarte, qui comprenait un demi-ton suivi de deux tons :

mi fa sol la :

Cette gamme, qui s'appelait tétracorde, n'a pas toujours conservé cette simplicité. Après avoir été successivement accrue, elle comportait en dernier lieu quatre tétracordes composés de cette manière : *si ut ré mi, mi fa sol la, si ut ré mi, mi fa sol la.*

Le troisième tétracorde était variable, et pouvait être abaissé d'un degré et s'exécuter au moyen d'une corde qui divisait l'intervalle entre *la* et *si* en deux demi-tons, de sorte qu'il avait à sa deuxième note la nuance de notre *si bémol*, et s'exprimait ainsi : *la si* (*bémol*) *ut ré.*

109. — Ce système des Grecs fut encore modifié par l'adjonction d'une corde au bas de l'échelle. Dès lors il forma deux octaves contenant chacune cinq tons et deux demi-tons, et dont la seconde était la répétition à l'aigu de la première.

110. — La double octave était composée de quinze notes, dont nous présentons ici la série en nous servant des noms grecs sous lesquels les Latins les désignaient, et en remontant du grave à l'aigu. Nous y joignons en même temps les notes correspondantes du chant grégorien.

Proslambanomenos	Proslambanomène *(note ajoutée)*	la
Hypate hypaton	Hypate des principales	si
Parhypate hypaton	Parhypate des principales	ut
Lichanos hypaton	Lichanos des principales	ré
Hypate meson	Hypate des moyennes	mi
Parhypate meson	Parhypate des moyennes	fa
Lichanos meson	Lichanos des moyennes	sol
Mese	Mèse ou moyenne	la
Paramese	Paramèse	si
Trite diezeugmenon	Trite des séparées	ut
Paranete diezeugmenon	Paranète des séparées	ré
Nete diezeugmenon	Nète des séparées	mi
Trite hyperboleon	Trite des aiguës	fa
Paranete hyperboleon	Paranète des aiguës	sol
Nete hyperboleon	Nète des aiguës	la

111. — Les quatre tétracordes de l'*échelle* des Grecs prenaient le nom de ces différentes notes. Ainsi l'on distinguait le *tétracorde des principales*, *hypaton*, *si ut ré mi;* le *tétracorde des moyennes*, *meson*, *mi fa sol la;* le *tétracorde des séparées*, *diezeugmenon*, *si ut ré mi;* et le *tétracorde des aiguës*, *hyperboleon*, *mi fa sol la.*

112. — Lorsque le troisième, qui était variable, commençait à la mèse, *la*, il s'appelait *tétracorde des conjointes*, *synemmenon*, parce qu'il était joint au tétracorde de moyennes. Il en résultait trois notes différentes des séparées, et nommées ainsi :

Trite synemmenon	Trite des conjointes	si
Paranete synemmenon.	Paranète des conjointes	ut
Nete synemmenon	Nète des conjointes	ré

113. — La gamme des Grecs se divise encore de cette manière : le ton, *tonus*, la quarte, *diatesseron*, la quinte, *diapente*, l'octave, *diapason*, et les quinze notes, comme nous l'avons dit (n°s 109 et 110), contiennent une double octave, *bis diapason.*

Ainsi la première note, qui porte le nom de *proslambanomène*, forme avec l'hypate des principales un ton, et avec la mèse une octave; et de la même note proslambanomène à la quatrième appelée *lichanos des principales* on compte une quarte, et de cette quatrième note à la mèse une quinte. On retrouve les mêmes divisions en partant de la mèse, qui donne avec la paramèse un ton, et avec la nète des séparées ou douzième note une quinte, de sorte que l'intervalle entre la première et la douzième note exprime la symphonie de l'octave et de la quinte réunies. Enfin de la nète des séparées à la nète des aiguës il existe une quarte, qui forme le complément de la double octave comprise dans l'ensemble des quinze notes.

Tel est le système de la musique des Grecs selon le mode lydien : les quinze notes qui composent sa double octave servent à former tous les tons et toutes les consonnances dont elle est susceptible.
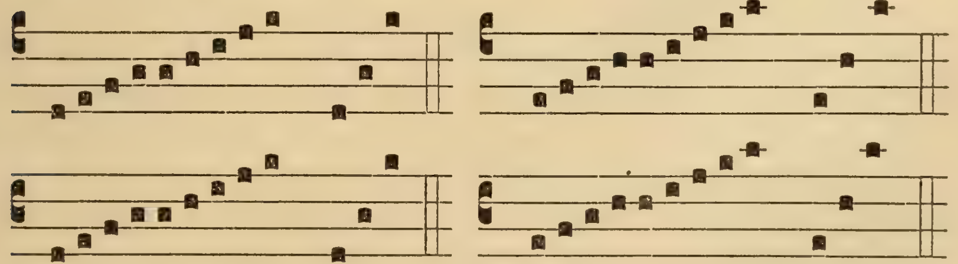
114. — Comme il était impossible d'employer à la notation les noms que nous venons d'énumérer, on les remplaçait par les lettres de l'alphabet ou d'autres signes, qu'on disposait au-dessus des syllabes du texte.

Section II. — SYSTÈME DE SAINT AMBROISE.

115. — Les premiers accents que l'Eglise fit entendre dans ses chants sacrés, en arrivant à Rome, étaient tirés de la musique des Grecs. Ils étaient basés sur la quarte, et nous en retrouvons quelques vestiges dans la mélodie de la Préface et de l'Oraison dominicale à la messe.

116. — Saint Ambroise, qui vivait sur la fin du quatrième siècle [1], entreprit la réforme de ce système de chant : il réduisit la grande échelle des Grecs, et la transforma en une seule octave, mais il conserva la quarte, au-dessus de laquelle il plaça la quinte, qui en est le complément (n° 31), de sorte que la gamme fut composée de cette manière : *la si ut ré mi fa sol la.*

117. — Saint Ambroise changea le point de départ de la gamme, et forma l'octave successivement sur les quatre notes *ré mi fa sol*, et divisa ainsi le chant ecclésiastique en quatre tons ou modes, dont chacun fut composé d'une quarte surmontée d'une quinte, de sorte qu'il institua les quatre échelles ou gammes suivantes :



Ce chant est encore aujourd'hui en usage dans le diocèse de Milan, qui n'a jamais suivi le chant de Rome. La dominante, dans ce système, est à la quarte, et les Leçons se chantent ainsi : *sol sol sol ré ré.*

[1] Il est mort en 397.

Section III. — SYSTÈME DE S. GRÉGOIRE LE GRAND.

118. — Deux siècles après saint Ambroise, le Pape saint Grégoire le grand, qui occupa le siége de Rome de l'an 590 à l'an 604, accomplit une autre réforme du chant ecclésiastique, et en ramena également l'étendue dans les limites d'une seule octave, mais il renversa l'échelle de saint Ambroise, et fit reposer la base de son système sur la quinte, au-dessus de laquelle il plaça la quarte. Sauf cette différence, il suivit la tonalité du chant ambrosien, et adopta les quatre modes sur les notes *ré mi fa sol* que nous avons donnés plus haut, et qui forment dans les deux systèmes la règle fondamentale de la mélodie.

119. — Néanmoins la théorie de saint Ambroise, qui met la quinte au-dessus de la quarte, ne fut pas entièrement abandonnée. Aux quatre modes que nous venons d'énoncer, saint Grégoire en ajouta quatre autres ayant la même quinte que les premiers, et dont la quarte, au lieu d'être supérieure, est au contraire inférieure à la quinte. Ce genre de mode a la même contexture et la même forme que celui de saint Ambroise, la quinte en haut, la quarte en bas, mais il en diffère en ce que celle-ci est inférieure à la note finale, tandis que dans le système ambrosien elle est supérieure, et n'a point de note au-dessous de la tonique.

120. — Ainsi le chant de saint Grégoire a deux sortes de modes : l'un est appelé *authentique*, et l'autre se nomme *plagal*[1]. Ces deux modes se correspondent et ont absolument la même quinte et la même finale, mais dans le ton authentique, la quarte est supérieure, et dans le ton plagal elle est inférieure à la quinte, c'est-à-dire que le mode plagal est formé par l'échelle renversée du ton authentique : dans l'un la quarte est en haut, et dans l'autre elle est en bas.

[1] Authentique, vient *d'authenticus*, qui fait autorité par soi-même, qui est le principal, et plagal vient du grec *plagios*, oblique, de travers, parce que la forme du ton, en devenant plagale, est renversée.

On peut remarquer ici que la quarte du ton plagal, quoique placée différemment, est la même que celle du ton authentique, et que les notes qui les composent l'une et l'autre émettent le même ton, puisque chaque note de l'une retrouve son octave dans l'autre (n° 10). Seulement dans le ton plagal elle est au grave, et dans le ton authentique elle est à l'aigu.

121. — Par suite de l'adjonction d'un ton plagal à chaque ton authentique, le chant grégorien, ainsi appelé du nom de son fondateur, se divise en huit modes.

122. — Les quatre tons de saint Ambroise se désignaient dans l'ordre numérique de cette manière :

Protus, le premier, ayant pour finale la note *ré*.

Deuterus, le deuxième, dont la tonique est le *mi*.

Tritus, le troisième, formé sur la note *fa*.

Tetrardus, le quatrième, reposant en *sol*.

123. — Ces noms ont été conservés pour les tons authentiques du chant grégorien, et le ton plagal a pris la dénomination de son authentique, et s'est appelé *plagalis proti*, *plagalis deuteri*, *plagalis triti*, *plagalis tetrardi*, le plagal du premier, du deuxième, du troisième et du quatrième ton.

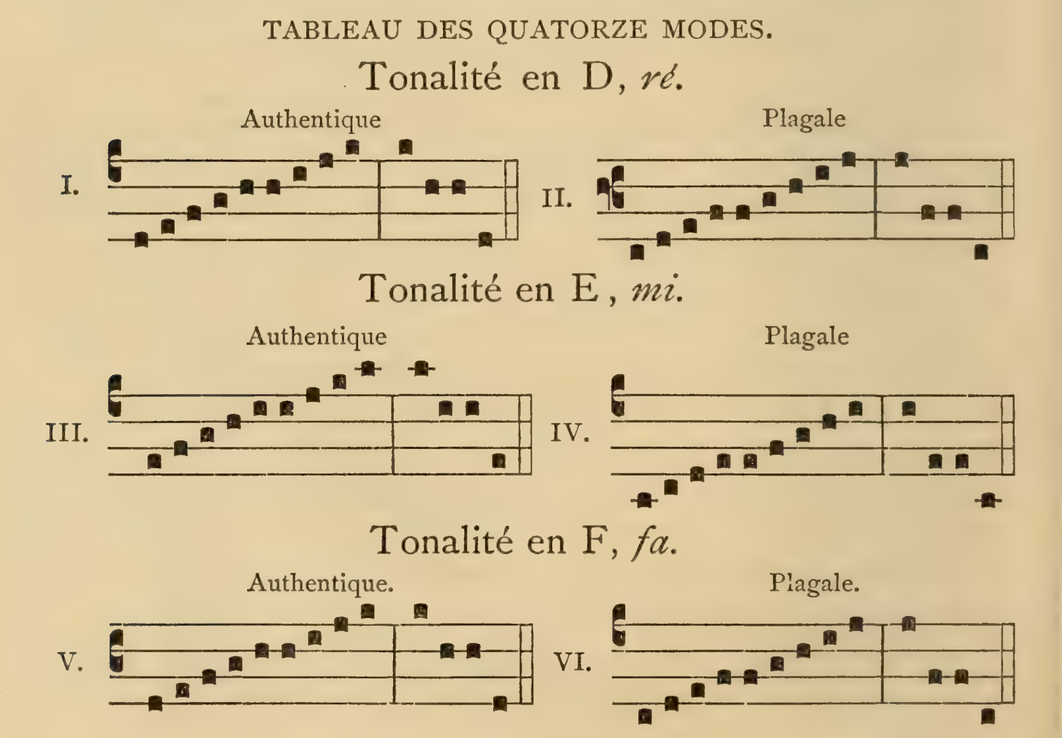
124. — Dans la suite des temps ces dénominations ont été abandonnées, et il n'est resté pour les huit modes qu'un seul ordre numérique. Ainsi le plagal du premier est devenu le deuxième ton, le deuxième forme le troisième, et son plagal le quatrième, le troisième est aujourd'hui le cinquième, et son plagal le sixième, et enfin le quatrième s'appelle le septième, et son plagal est le huitième.

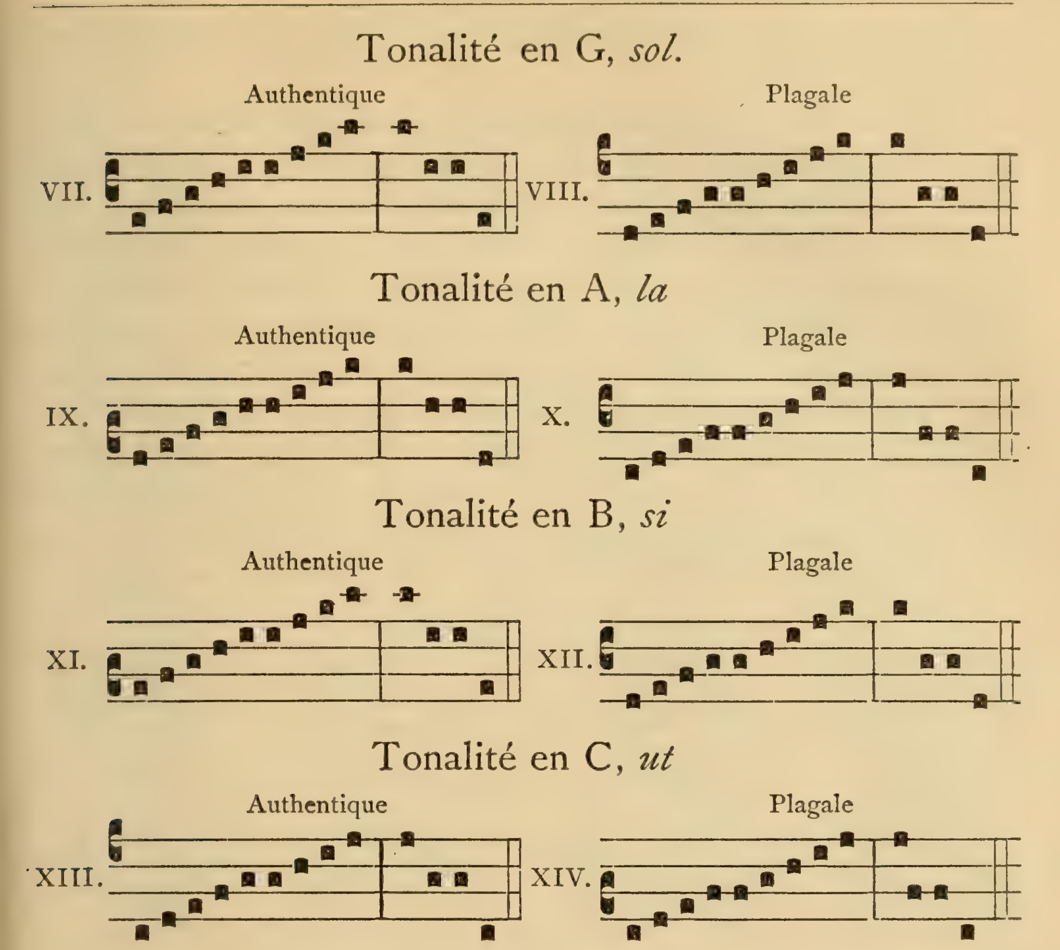
125. — Ces huit modes ne comprennent pas exactement toute la tonalité du chant ecclésiastique. Nous avons vu que toutes les notes servent à former les différentes gammes (n° 18) : elles doivent également, pour rendre le système complet, déterminer les divers modes de la musique sacrée. Il faut donc admettre que les notes *la*, *si* et *ut*, comme les quatre autres, ont chacune leur tonalité propre et particulière, et ajoutent à la mélodie grégorienne trois

modes authentiques, qui ont chacun un ton plagal correspondant. Dans ce système les modes de chant sont au nombre de quatorze. Les huit premiers ont leur finale ou tonique en *ré, mi, fa, sol.* En suivant la série des notes, on trouve que le neuvième et le dixième ton se terminent en *la*, le onzième et le douzième en *si*, le treizième et le quatorzième en *ut.*

Nous verrons plus loin (nos 142 et suiv.) que cette théorie n'a pas été généralement admise, et que les tons en *la, si* et *ut* ne sont ordinairement considérés que comme des transpositions. Mais nous avons dû les rappeler ici pour imprimer à notre système une certaine harmonie et le présenter sous tous ses aspects.

126. — Après avoir posé les principes et fait connaître la quintescence des quatorze modes du chant grégorien, nous en donnons ci-dessous les diverses gammes comprenant l'étendue de l'octave avec la distinction de la quinte et de la quarte. Nous continuons d'assigner aux notes les lettres de l'alphabet sous lesquelles elles sont connues.





127. — Observons ici que la tonalité authentique en B, qui constitue le onzième mode, n'est pas usitée, parce qu'elle a la quinte mineure *si fa*, et la quarte majeure *fa si* (n° 31). En effet cette proportion des deux parties de l'octave est contraire à la régularité et à l'harmonie du chant grégorien, et, sauf la tonalité en B, toutes les autres ont la quinte majeure et la quarte mineure.

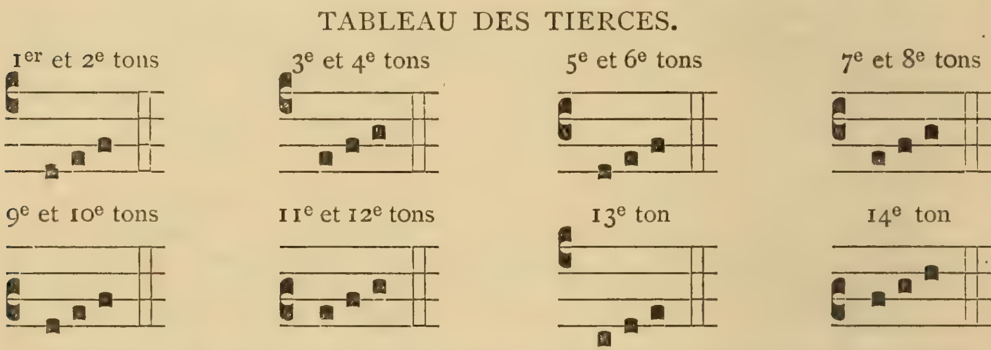
128. — Nous avons vu que les deux notes principales qui distinguent les différents tons sont la finale et la dominante (n°s 105 et 106). Nous allons en faire connaître la position et les règles.

129. — La finale ou tonique est la note inférieure de la quinte. Elle sert à désigner les tons, qui, comme l'indique

le tableau qui précède, sont en *ré*, en *mi*, en *fa*, en *sol*, en *la*, en *si*, et en *ut*.

130. — La position que la finale occupe dans la série des notes rend les tons mineurs ou majeurs. On les distingue ainsi au moyen de la tierce inférieure de la quinte, c'est-à-dire, formée sur la tonique. Si elle est mineure, c'est-à-dire, composée d'un ton et d'un demi-ton, le mode est mineur. Les tons de cette espèce sont le premier et le deuxième, *ré mi fa*, le troisième et le quatrième, *mi fa sol*, le neuvième et le dixième, *la si ut*, le onzième et le douzième, *si ut ré*. Lorsque la tierce est majeure ou composée de deux tons, le mode est majeur. Les tons de cette catégorie sont le cinquième et le sixième, *fa sol la*, le septième et le huitième, *sol la si*, le treizième et le quatorzième, *ut ré mi*.

TABLEAU DES TIERCES.



131. — Si, au lieu d'une tierce, on forme un tétracorde sur la tonique, la place que le demi-ton y occupe crée une autre distinction entre les différents modes.

Le premier et le deuxième ont le demi-ton au milieu du tétracorde *ré mi fa sol*, et s'appellent pour cette raison *mésopycnes*. Il en est de même du neuvième et du dixième ton, qui ont pour tétracorde *la si ut ré*.

Le troisième et le quatrième ont le demi-ton au bas du tétracorde *mi fa sol la*, et se nomment *barypycnes*. Le onzième et le douzième, qui ont le tétracorde *si ut ré mi*, sont du même genre.

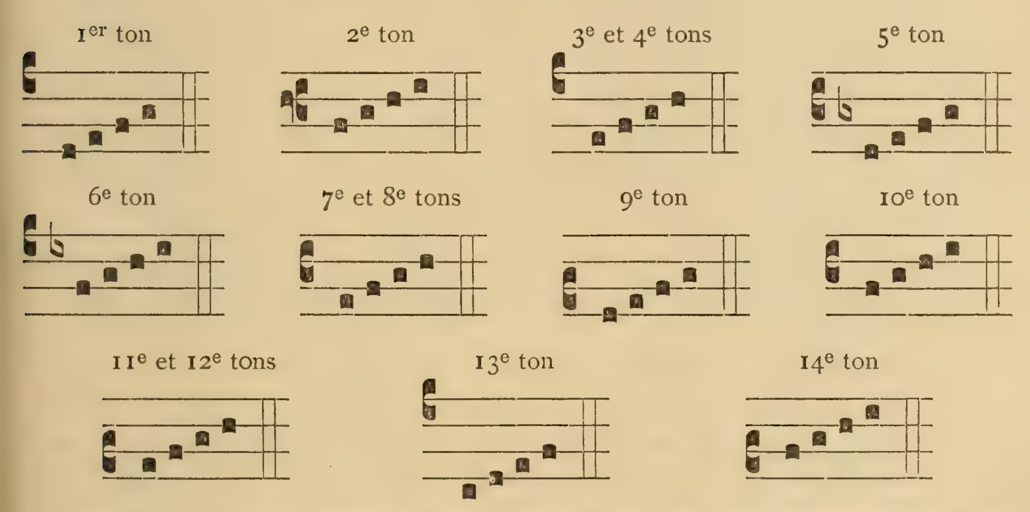
Le septième et le huitième ton, ainsi que le treizième et le quatorzième, ont le demi-ton en haut du tétracorde, *sol*

la si ut, *ut ré mi fa*, et ont reçu la dénomination d'*oxypycnes*.

Le cinquième et le sixième ton ont le tétracorde *fa sol la si*, qui n'a point de demi-ton, mais, en prenant le *si* bémol, ils sont oxypycnes comme le treizième et le quatorzième.

Les termes mésopycne, barypycne et oxypycne viennent des mots grecs *pucnos*, qui a le sens de serré, c'est-à-dire, ton serré ou demi-ton, *mesos*, qui est au milieu, *barus*, grave, *oxus*, aigu. Ainsi mésopycne signifie demi-ton au milieu, barypycne demi-ton au grave, et oxypycne demi-ton à l'aigu.

TABLEAU DES TETRACORDES.



132. Le tétracorde qui contient la quarte majeure *fa sol la si* (n° 32), s'appelle *triton*. Nous en parlerons plus loin (n° 244).

133. — La dominante du ton authentique est la note supérieure de la quinte. On en excepte celle du troisième ton, qui est à un degré plus élevé, c'est-à-dire, à la sixte, parce que le *si*, qui termine la quinte, est tantôt naturel et tantôt abaissé d'un demi-ton, et ne peut, à cause de cette variation, servir de dominante. Celle du onzième ton, s'il était usité, serait également à la sixte.

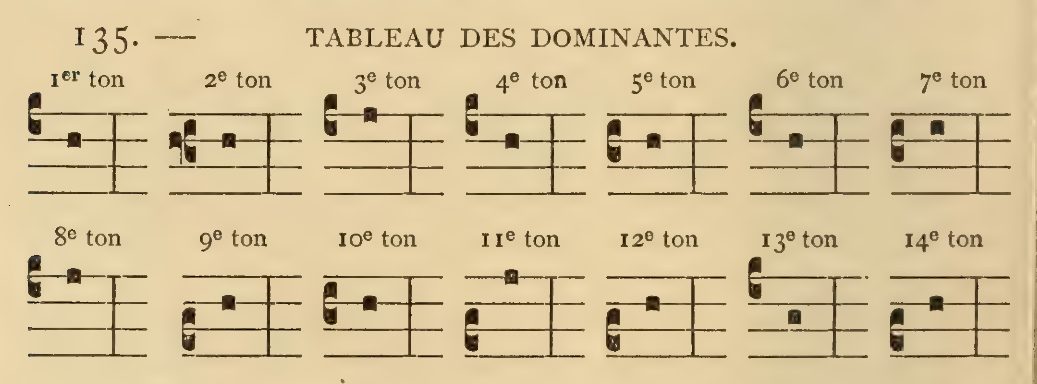
Les tons authentiques ont donc leur dominante, le premier en *la*, le troisième et le cinquième en *ut*, le septième en *ré*, le neuvième en *mi*, le treizième en *sol*, et le onzième, s'il était en usage, l'aurait également en *sol*.

134. — La dominante du ton plagal a régulièrement sa place au milieu de la quinte, c'est-à-dire, à la tierce au-dessus de la tonique. Cependant celle du quatrième ton est à la quarte, parce que le troisième mode, qui est son authentique, a la sienne à un degré au-dessus de la quinte. La même règle s'applique au douzième ton. La dominante du huitième mode est également à la quarte, car au milieu de sa quinte se trouve la note *si*, qui, comme nous venons de le voir, ne peut servir de dominante. Ces diverses combinaisons amènent cette conséquence que la dominante du ton plagal, qui a sa place au milieu de la quinte, se trouve réellement à la tierce au-dessous de la dominante du ton authentique correspondant. Il n'y a d'exception que pour celle du huitième ton, qui, à cause du *si*, est élevée d'un degré.

Voici donc la dominante de chaque ton plagal :

Deuxième ton, *fa*; quatrième et sixième tons, *la*; huitième et dixième tons, *ut*; douzième et quatorzième tons, *mi*.

135. — TABLEAU DES DOMINANTES.



Les dominantes sont ordinairement marquées ainsi, dans les livres de chœur, au commencement de toutes les pièces de chant et en tête de la portée.

136. — Nous avons vu que les tons prennent la dénomination de la note qu'ils ont pour finale. Il en était de

même quand on suivait le système de la notation grecque, qui est resté longtemps en usage après la réforme de saint Grégoire. Ainsi *lichanos hypaton*, *hypate meson*, *parhypate meson*, *lichanos meson*, désignaient les modes qui se terminent par ces notes, c'est-à-dire, en *ré*, en *mi*, en *fa*, en *sol*.

137. — A une époque postérieure on exprimait la tonalité par la quinte suivie de deux quartes, et en se servant des lettres de l'alphabet pour remplacer les finales. D'après cette méthode les modes se désignaient par les diverses formules dont nous présentons ici le tableau, en mettant en regard les notes de la gamme grecque dont elles n'étaient que la traduction. Elles n'étaient qu'au nombre de sept pour les quinze notes, parce que la seconde octave de la gamme n'était que la répétition de la première, et que, lors de la création de ces formules, on se servait déjà des notes actuelles.

138. — TABLEAU DES FORMULES INDICATIVES DES TONS DE LA GAMME GRECQUE.

Proslambanomenos	A	mi la ré
Hypate hypaton	B	fa si mi
Parhypate hypaton	C	sol ut fa
Lichanos hypaton	D	la ré sol
Hypate meson	E	si mi la
Parhypate meson	F	ut fa si
Lichanos meson	G	ré sol ut
Mese	A	mi la ré
Paramese	B	fa si mi
Trite diezeugmenon	C	sol ut fa
Paranete diezeugmenon	D	la ré sol
Nete diezeugmenon	E	si mi la
Trite hyperboleon	F	ut fa si
Paranete hyperboleon	G	ré sol ut
Nete hyperboleon	A	mi la ré
Trite synemmenon	B	fa si mi
Paranete synemmenon	C	sol ut fa
Nete synemmenon	D	la ré sol

139. — Comme les tons, en règle générale, ne s'étendent pas au-delà de l'octave, on ne les désigne plus aujourd'hui que par la quinte et la quarte, mais la finale s'exprime toujours au commencement de la formule, comme autrefois, par la lettre correspondante de l'alphabet. Cette énonciation, qui ne s'applique qu'aux tons authentiques, se fait de cette manière :

1er ton	D la ré
3e ton	E si mi
5e ton	F ut fa
7e ton	G ré sol
9e ton	A mi la
11e ton	B fa si
13e ton	C sol ut

140. — Les tons se désignent encore par la finale et la dominante comme l'indique le tableau qui suit :

Premier ton, *ré la*; deuxième ton, *ré fa*; troisième ton, *mi ut*; quatrième ton, *mi la*; cinquième ton, *fa ut*; sixième ton, *fa la*; septième ton, *sol ré*; huitième ton, *sol ut*; neuvième ton, *la mi*; dixième ton, *la ut*; onzième ton (inusité), *si sol*; douzième ton, *si mi*; treizième ton, *ut sol*; quatorzième ton, *ut mi*.

141. — Le système de chant dont nous venons d'expliquer les principes repose sur les quatorze modes qui constituent la tonalité grégorienne. Il forme un ensemble complet et présente par ses diverses gammes un enchaînement suivi, non interrompu et sans lacune. Les tons et les demi-tons y occupent toutes les positions de l'échelle diatonique. On peut s'en convaincre en se reportant au tableau des diverses octaves que nous avons dressé plus haut (n° 126), et qui démontre que chaque note passe successivement par tous les degrés de la gamme, en suivant les modes dans l'ordre inverse des lettres sous lesquelles ils sont énoncés. En effet, dans la série des tons authentiques, le *ré*, qui est au premier et au huitième degré en D, se trouve au deuxième en C, au troisième en B, au qua-

trième en A, au cinquième en G, au sixième en F, au septième en E; le *mi* occupe le premier et le huitième degré en E, le deuxième en D, le troisième en C, le quatrième en B, le cinquième en A, le sixième en G, le septième en F, et ainsi des autres notes. Cette démonstration peut se faire également dans l'ordre plagal, et, si nous ne l'avons pas appliquée aux demi-tons, c'est qu'ils suivent toujours les deux notes dont ils forment l'intervalle.

142. — La théorie qui assigne à chaque note de la gamme un ton authentique et un ton plagal, et divise ainsi le chant en quatorze modes, si elle a été admise à l'origine, n'a pas été bien longtemps en usage, et n'a même jamais été suivie par les auteurs qui ont traité de cette matière. Il est facile d'en expliquer la raison.

143. — Les anciens, en composant les manuscrits, soit en neumes, en lettres ou en points, soit même sous la forme de la notation carrée, ne marquaient pas le mode à chaque pièce de mélodie : ils se contentaient d'indiquer par un signe si elle était de l'ordre authentique ou plagal. On ne pouvait donc se rendre compte des diverses espèces de tonalités qu'en examinant la composition de l'octave, et en en dégageant les notes principales, la tonique et la dominante, mais à l'origine le chant ne reposait que sur quatre tétracordes, et saint Ambroise avait pris pour base du sien les quatre modes en *ré*, *mi*, *fa* et *sol*. On préféra donc cette division plus simple et moins compliquée, quoique incomplète, et au moyen de l'adjonction des quatre tons de l'ordre plagal le chant grégorien fut ramené dans son ensemble à huit modes.

144. — Déjà dès le neuvième siècle ce système était généralement adopté. Réginon, abbé de Prum, qui a écrit sur la fin de ce siècle, et terminé sa carrière en 915 (n° 33), s'exprime ainsi dans son abrégé de la musique, que nous avons cité plus haut : " La musique naturelle, qui sert aux offices divins, contient quatre tons principaux, qui tirent leurs dénominations du grec, et s'appellent premier authen-

tique, deuxième authentique, troisième authentique, quatrième authentique, et ils sont la source de quatre autres tons, qu'on nomme plagal du premier, plagal du deuxième, plagal du troisième, plagal du quatrième, car le ton plagal dérive de l'authentique, et en est pour ainsi dire la branche naturelle. *Inveniúntur in naturáli música, id est, in cantiléna quae in divínis láudibus modulátur, quátuor principáles toni, qui ita graeco vocábulo nuncupántur : authénticus protus, authénticus déuterus, authénticus tritus, authénticus tetrárdus. Ex quorum fóntibus álii quátuor manant, qui ita vocántur : plaga proti, plaga déuteri, plaga triti, plaga tetrárdi, nam ab authéntico proto náscitur vel derivátur plaga proti, sic et a caeteris tribus exórdium cápiunt réliqui tres, suntque, ut ita dicam, eórum membra.* "

145. — L'Antiphonaire de Montpellier, dont nous avons déjà parlé (n° 41), n'admet également pour l'ensemble du chant que les quatre tons protus, deuterus, tritus et tetrardus, divisés chacun en authentique et plagal, et il classe dans les trois premiers les terminaisons en A, B, et C.

146. — Pour justifier ce système, on prétend que les tons en *la*, *si* et *ut* ne sont que des transpositions à la quarte inférieure de ceux qui finisssent en *ré*, *mi* et *fa*, et qu'ainsi le neuvième est formé du premier, le dixième du second, le onzième du troisième, le douzième du quatrième, le treizième du cinquième, et le quatorzième du sixième. Mais on peut répondre que ces six tons n'ont pas une similitude complète avec ceux dont ils paraissent être la transposition : ils ont une gamme différente, et ne peuvent s'adapter de tous points à celle qu'ils doivent remplacer. Ils ne conviennent en effet qu'aux formules qui ont le bémol à la clef, car, par la transposition à la quarte inférieure, le *fa* vient se substituer à la note *si*, avec laquelle il ne peut cadrer qu'autant qu'elle est abaissée d'un demi-ton. D'un autre côté le *si* prend la place du *mi*, mais ces deux notes ne s'accordent pas toujours d'une manière adéquate, car la première peut être affectée du bémol, tandis que le *mi*

reste constamment invariable. Si donc une mélodie contient le *si* bémol, il est clair qu'elle n'est pas le résultat de la transposition à la quarte inférieure. C'est ainsi que le dixième ton, bien que confondu avec le deuxième dans tous les livres modernes, ne peut pas toujours adopter l'échelle de ce dernier. Un autre point qui touche à l'irrégularité, ou du moins devient un sujet de complication, et que les anciens avaient bien soin d'éviter, se rencontre lorsque le même ton présente tout à la fois au grave et à l'aigu le *si* affecté du bémol. On en voit un exemple dans le cas où le quatorzième mode se transpose en *fa*, et prend la forme du sixième ton (n° 276). C'est donc avec raison que les modes terminés en *la*, *si* et *ut* ont été reconnus comme tons distincts des huit premiers dans la liturgie. On en excepte néanmoins le onzième, qui a été rejeté à cause de sa quinte *si fa* et du triton que sa quarte renferme (n[os] 127 et 132), mais le douzième ton, qui a aussi la quinte *si fa*, est en usage, parce qu'il est de l'ordre plagal, et que les quelques morceaux auxquels il est imposé ne s'élèvent pas au-dessus du *mi*, qui est leur dominante.

147. — Mais ce qui a le plus contribué à faire disparaître de la liturgie les tons en *la*, *si* et *ut*, c'est l'institution du bémol, au moyen duquel ils ont été facilement suppléés par la gamme *ré mi* ou *fa*. Il en est résulté cette anomalie que l'emploi du bémol, qui ne devait avoir lieu que par exception et seulement pour éviter le triton, est devenu à l'égard de certaines mélodies la règle générale et d'une nécessité absolue. C'est donc par l'effet d'une transposition inverse à celle que nous venons de citer que les tons en *la*, *si* et *ut*, sauf le dixième, ont été remplacés par ceux terminés en *ré*, *mi* et *fa*, et qu'ainsi a pris naissance le bémol à la clef (n° 21.)

148. — Cette transformation a été appliquée à peu près partout depuis le dix-septième siècle, et si l'on en excepte quelques échelles en *la* où le *si* n'a pu être suppléé, et quelques morceaux du quatorzième ton conservés par

Valfray, le chant, dans toutes les éditions modernes, n'a plus d'autres finales que les notes *ré*, *mi*, *fa* et *sol*[1]. Nous verrons plus loin comment ce système a servi à modifier et même le plus souvent à dénaturer l'ancienne tonalité de saint Grégoire.

149. — Du moment qu'on restreint à huit tons l'ensemble du chant ecclésiastique, il faut retrancher du tableau des octaves les gammes en A, B et C. Dès lors les divers modes ne sont plus en harmonie avec le nombre des notes, et la série des échelles diatoniques est rompue. Dans ce système les notes ne peuvent plus, comme avec les quatorze modes (n° 141), parcourir toutes les parties de la gamme, car, dans le genre authentique, le *la* fait défaut au premier degré, le *si* au premier et au deuxième, et l'*ut* au premier, au deuxième et au troisième, et, sauf le dixième ton, dont on a été forcé de conserver la forme, l'échelle plagale présente la même lacune.

150. — Mais les auteurs de l'édition de Reims et Cambray, qui, pour la composition de leur chant, ont mis à contribution, entre autres recueils, l'Antiphonaire de Montpellier, le Manuscrit n° 1132 de la Bibliothèque nationale, et un Graduel n° 169 de la Bibliothèque de Reims, se sont bien gardés de retoucher ou de transformer la notation qu'ils avaient à reproduire. Ils ont ainsi fait revivre les anciennes tonalités en A, B et C, et c'est en appliquant leur système que nous avons dressé notre tableau des octaves, qui nous servira de règle et de point de comparaison dans le cours de notre travail.

151. — Avec les principes que nous avons exposés, il est facile de se rendre compte des diverses espèces de mélodies et du caractère qui les distingue. La tonique ou finale, qui termine chaque pièce de chant, indique en quelle note est le mode, et la quarte, selon qu'elle est

[1] L'échelle en *la* a été néanmoins conservée dans quelques éditions, pour la tonalité deuterus; et quelques offices nouveaux ont fait renaître la terminaison en *ut*.

supérieure ou inférieure à la quinte, le rend authentique ou plagal.

152. — Remarquons ici que le ton qui n'excède que d'une seconde, soit au grave, soit à l'aigu, les limites qui lui sont assignées, ne change pas pour cela de caractère. Ainsi l'on ne peut ranger dans l'ordre plagal le ton authentique dont l'échelle ne présente qu'un degré inférieur à la finale, ni dans le genre authentique le ton plagal qui ne s'élève que d'une seconde au-dessus de la quinte.

153. — Plusieurs morceaux de chant n'occupent pas toute l'étendue de l'octave, et il en est même qui ne dépassent pas les limites de la quinte. La tonalité de ces sortes de mélodies peut se déterminer ainsi : en règle générale le chant est du ton authentique s'il ne descend pas au-dessous de la finale, mais lorsqu'il ne lui est inférieur que d'un degré, il est authentique ou plagal selon qu'il occupe au commencement ou à la fin le haut de la quinte, ou qu'il ne l'atteint qu'accidentellement.

Indépendamment de ces règles, qui ne peuvent avoir qu'une valeur approximative, les tons ont généralement leurs formules spéciales, qui les font reconnaître et en rendent la distinction à peu près certaine.

154. — Il y a des pièces de chant qui ont deux quartes, l'une supérieure et l'autre inférieure, et dépassent la quinte à l'aigu et au grave tout au moins d'une tierce. Ces mélodies contiennent ainsi l'authentique et le plagal réunis.

155. — Une fois la tonalité connue, on trouve la dominante d'après les règles que nous avons tracées plus haut.

156. — Les tons ont chacun leur caractère distinct, et expriment des sentiments différents. Le premier est grave, le second triste, le troisième mystique, le quatrième harmonieux, le cinquième joyeux, le sixième dévot, le septième angélique, et le huitième parfait : *Primus gravis, secúndus tristis, tértius mysticus, quartus harmónicus, quintus laetus, sextus devótus, séptimus angélicus, octávus perféctus.*

Adam de Fulde en donne une définition quelque peu différente dans les vers suivants :

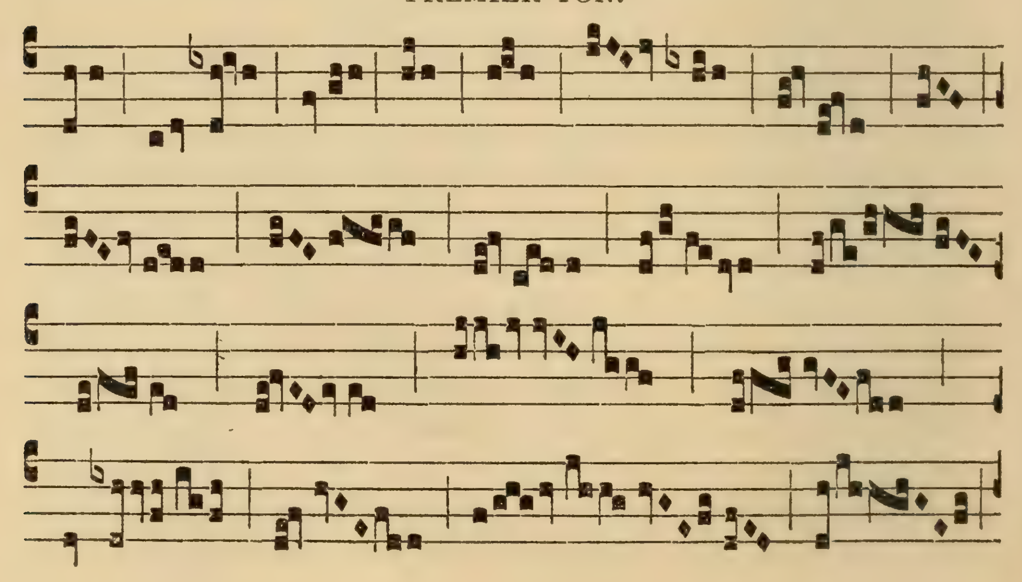
Omnibus est primus, sed alter trístibus aptus.
Tértius irátus, quartus dícitur fíeri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietáte probátis.
Séptimus est juvenum, sed postrémus sapiéntum.

" Le premier s'adapte à tous les sentiments, le second convient à la tristesse; le troisième exprime l'irritation, et le quatrième la douceur; le cinquième dénote la joie, et le sixième la vraie piété; le septième s'adresse à la jeunesse, et le huitième aux personnes sages. "

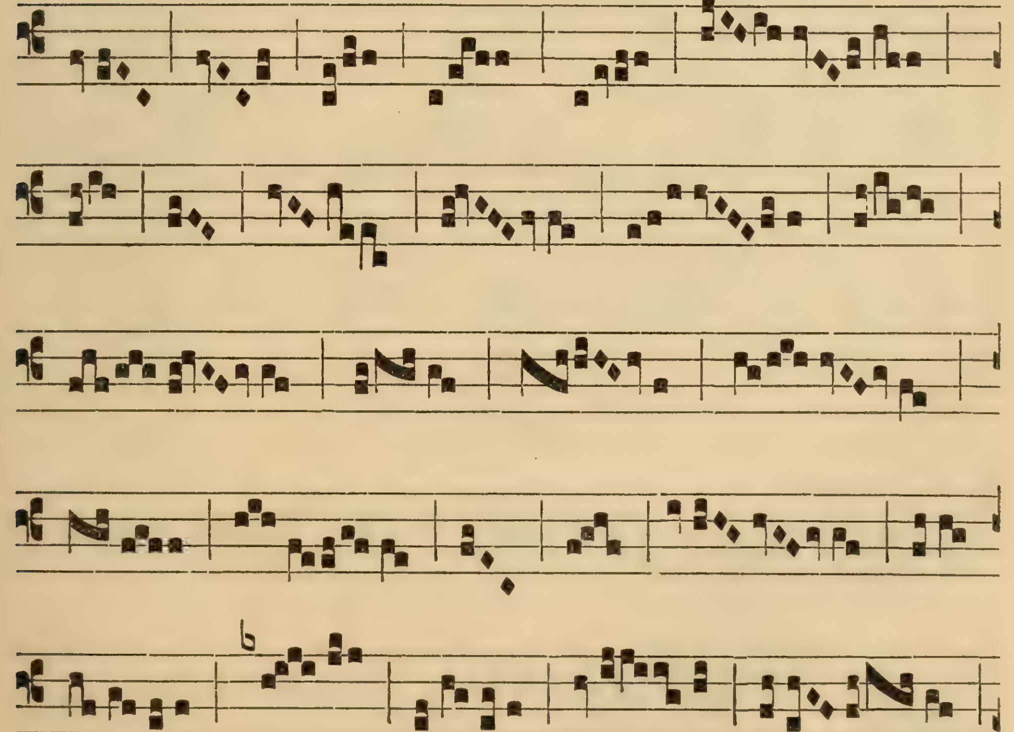
Sect. IV. — EXERCICES SUR LES DIFFERENTS TONS.

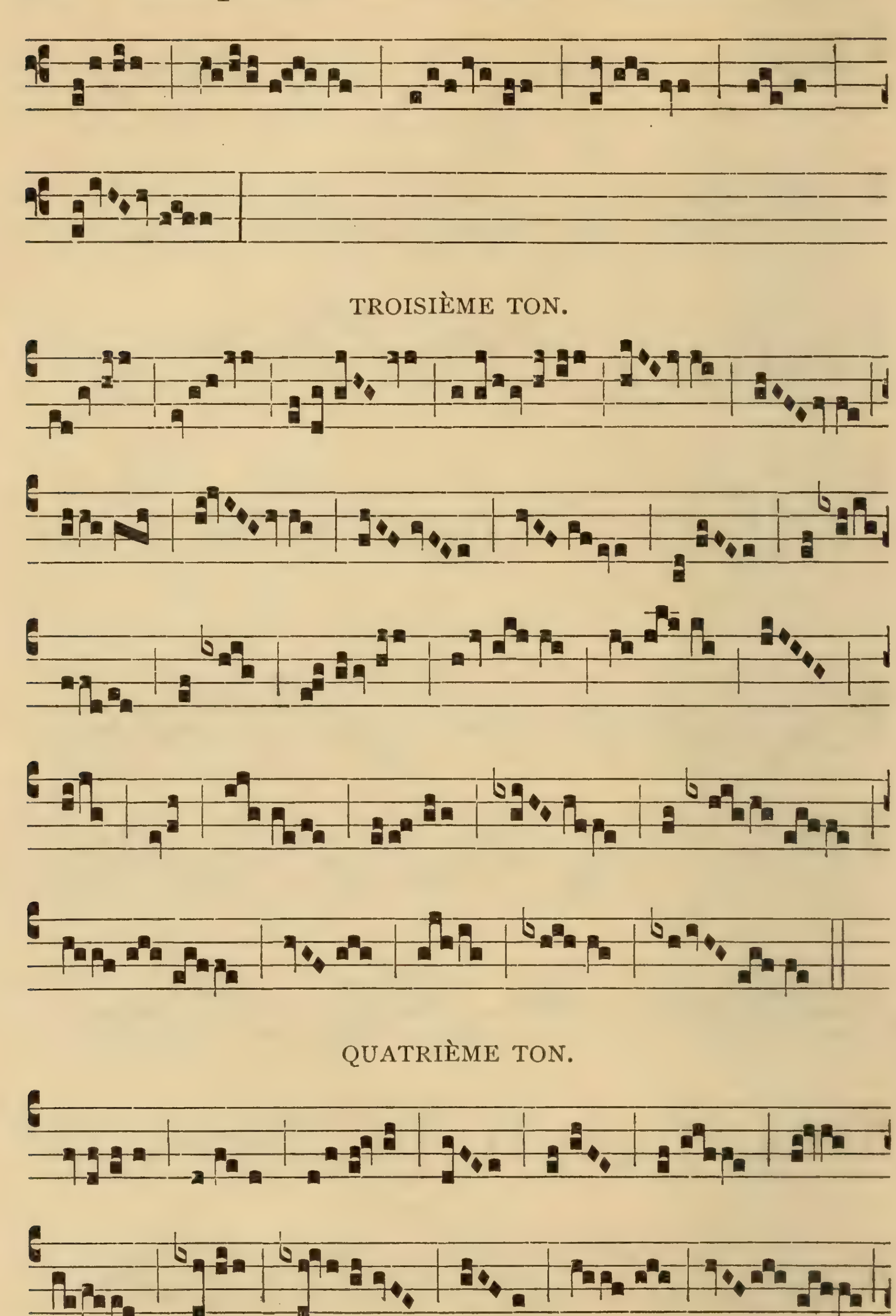
157. — Nous plaçons ici un tableau dans lequel nous avons réuni, d'après le Graduel et l'Antiphonaire, les phrases mélodiques les plus usitées de chaque ton. Les élèves qui veulent apprendre le chant y trouveront des sujets d'exercice, et s'habitueront, en les étudiant, à bien distinguer la manière dont les notes se groupent et se lient, et la distance que comportent, dans le son de la voix, les différents intervalles.

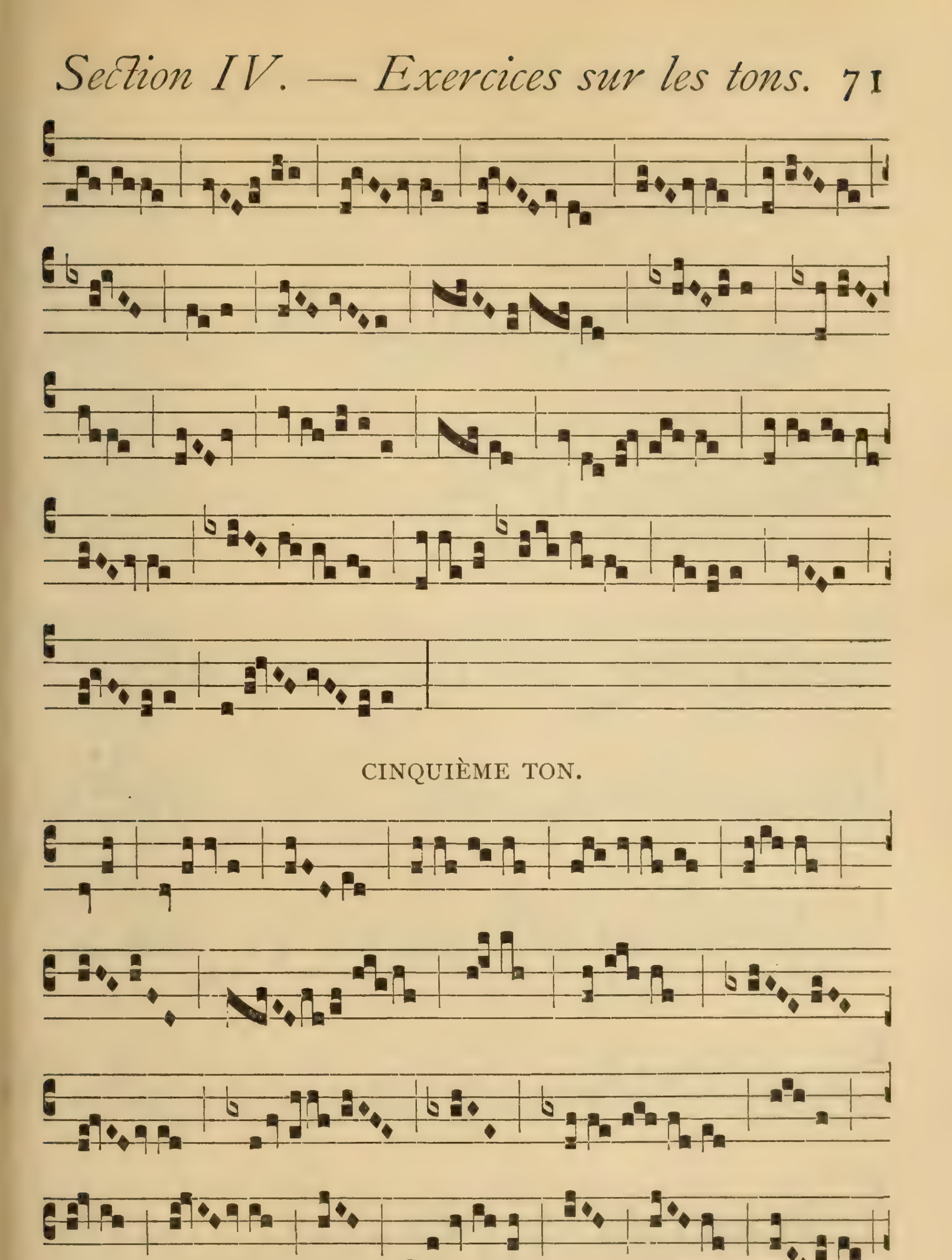
PREMIER TON.



DEUXIÈME TON.




TROISIÈME TON.
QUATRIÈME TON.



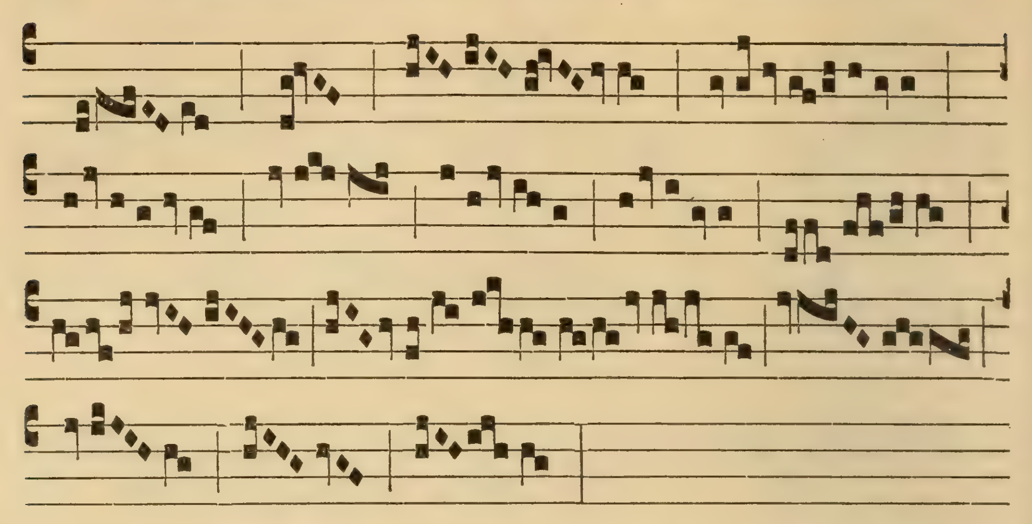
CINQUIÈME TON.

SIXIÈME TON.

SEPTIÈME TON.



HUITIÈME TON.



158. — Nous avons suivi dans nos tableaux la manière d'écrire le chant en usage actuellement. Les divers tons, sauf le deuxième, prennent toujours la clef d'*ut*, le premier, le troisième, le quatrième, le sixième et le huitième en haut de la portée, et le cinquième et le septième à la troisième ligne. Quant au deuxième ton, qui a son échelle limitée à l'aigu par le *la*, c'est toujours la clef de *fa* sur la troisième ligne qui lui est assignée.

L'Edition de Reims et Cambray, qui s'est conformée à ce système, impose néanmoins la clef de *fa* sur la seconde ligne aux quatrième, sixième et huitième tons, pour les assimiler en quelque sorte au deuxième, et de cette manière la clef de *fa* est affectée à tous les tons du genre plagal, et sert à les distinguer des tons authentiques; mais cette clef de *fa* sur la seconde ligne produit absolument la même échelle que la clef d'*ut* à la quatrième, de sorte qu'il est indifférent d'employer l'une ou l'autre.

159. — La clef d'*ut* sert à tous les tons dits transposés, et varie selon la terminaison : si le ton est en A, elle se met à la deuxième ou à la troisième ligne selon qu'il est authentique ou plagal; s'il est en I, c'est à cette dernière qu'elle s'attache ordinairement, et les morceaux en C la prennent en haut de la portée lorqu'ils sont de ton authentique, et à la seconde ligne, quand ils sont de l'ordre plagal.

160. — Autrefois ce n'était pas le ton qui fixait la forme ou la position de la clef; les livres anciens, même ceux du siècle dernier, ne contiennent partout que quatre lignes à la portée, et quand elles sont dépassées au grave ou à l'aigu, l'échelle remonte ou abaisse ses degrés sans changer d'étendue, de sorte qu'on a deux clefs différentes soit pour le même morceau, soit pour les divers chants du même ton. Ainsi, quand les notes n'occupent, aux premier, quatrième et sixième tons, que la partie inférieure de l'octave, la clef d'*ut* est remplacée par la clef de *fa*, et si, au troisième et au huitième ton, le chant est élevé, elle descend de la quatrième à la troisième ligne.

161. — Cette variation de la clef, surtout dans le même morceau, déroutait et embrouillait les chantres, qui ne sont pas toujours bien au courant de la science musicale, et principalement les élèves qui en commencent l'étude. C'est pour leur en faciliter l'intelligence, qu'on est arrivé à n'assigner qu'une seule clef à chaque ton, et l'on supplée à l'insuffisance de la portée en l'augmentant, soit en haut, soit en bas, par l'addition d'une ligne supplémentaire. Cette méthode présente sans doute plus de clarté, mais il faut reconnaître qu'elle ne contribue guère à accroître et à relever la science : au contraire elle la détruit en favorisant la négligence, la routine surtout. Mais, quelle que soit la forme ou la position de la clef, il ne faut pas oublier qu'elle n'a pas été instituée pour désigner les tons : elle ne sert qu'à distinguer les notes, et la connaissance du ton de chaque morceau, comme nous l'avons expliqué, ne repose que sur la finale et la position de la quarte au-dessus ou au-dessous de la quinte.

Section V. — DE L'ETENDUE DES TONS.

162. — Selon que le chant s'étend plus ou moins du grave à l'aigu, les tons sont appelés *parfaits*, *imparfaits* ou *incomplets*, *surabondants* et *mixtes*.

163. — Un ton est *parfait* quand il occupe toute l'octave de son échelle diatonique sans en excéder les limites; il est *imparfait* ou *incomplet* s'il n'en atteint qu'une partie.

164. — Un ton est *surabondant* quand il dépasse son échelle régulière au moins d'un degré, à l'aigu s'il est authentique, et au grave s'il est plagal.

165. — Enfin le ton est *mixte* lorsqu'il contient tout à la fois l'authentique et le plagal. Si donc le ton authentique descend au-dessous de la finale au moins d'une tierce, il est mixte parce qu'il tient du plagal. De même le ton plagal qui dépasse la quinte à l'aigu au moins d'une tierce s'étend à la quarte de l'authentique, et prend ainsi le caractère mixte.

166. — On pourrait encore considérer comme mixte le mode qui renferme deux tonalités de notes ou terminaisons différentes, par exemple, le troisième et le huitième, mais cette distinction ne peut être admise parce que le ton, bien que le morceau mélodique se rattache à deux modes, est toujours déterminé par la note finale.

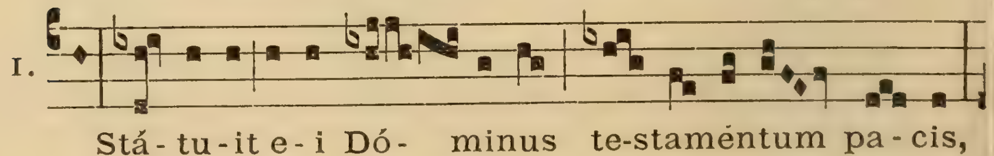
167. — Nous allons parcourir et passer en revue tout le système du chant ecclésiastique, et nous distinguerons par des exemples les tons parfaits, imparfaits, surabondants et mixtes.

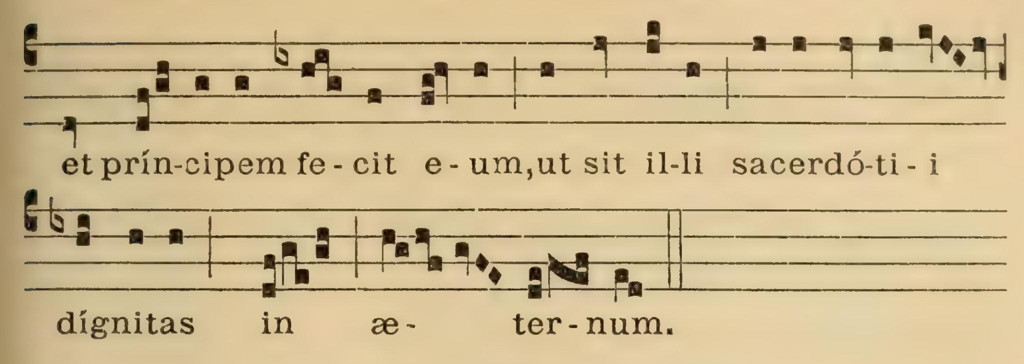
PREMIER TON.

168. — Le premier ton est du genre authentique; sa quarte est au-dessus de la quinte, et, pour exprimer sa finale et sa dominante, on se sert de la formule *ré la*.

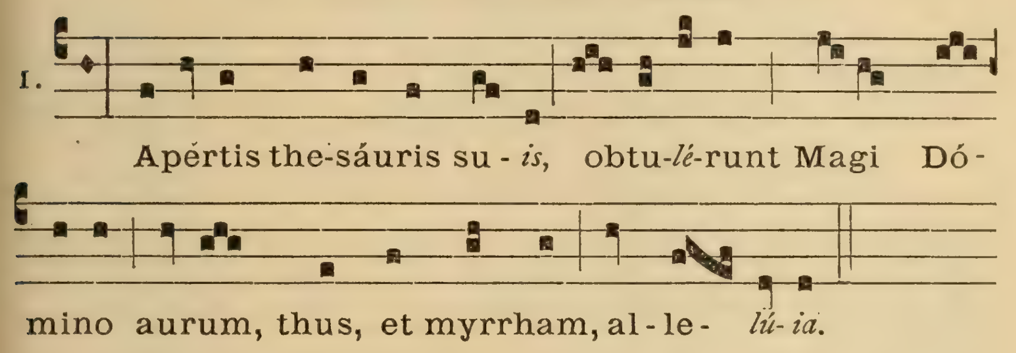
PREMIER TON PARFAIT.

169. — **Introït du Commun d'un Confesseur Pontife.**





3e Antienne des Vêpres de l'Epiphanie.

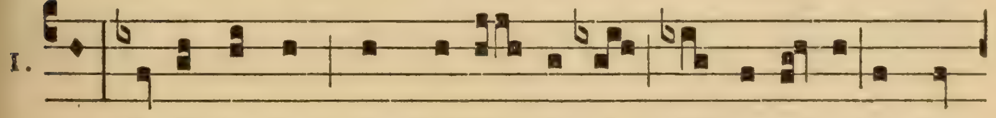


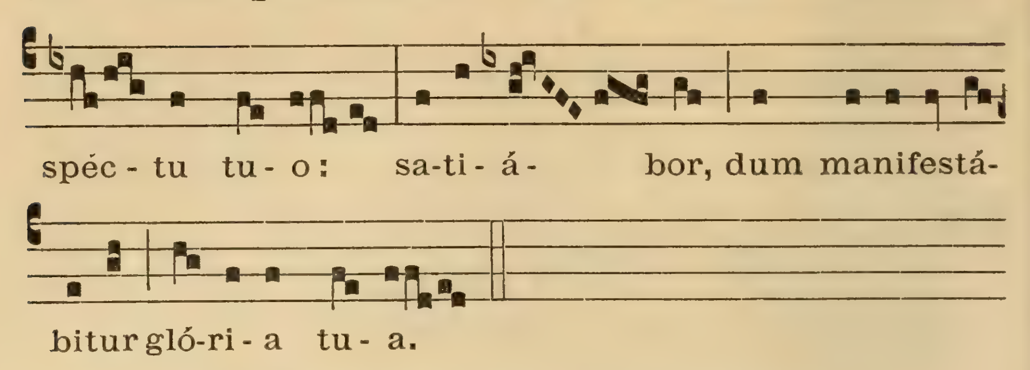
L'Introït *Státuit* est du premier ton parfait, car son échelle en *ré* est régulière et embrasse exactement toute l'étendue de l'octave. Sa note suprême, qui s'applique aux mots *illi* et *sacerdótii*, exprime la quarte supérieure à la quinte, son degré le plus bas s'arrête à la finale, et le *la*, qui figure dans toutes les phrases mélodiques, est sa dominante.

Les mêmes distinctions s'observent dans l'antienne *Apértis*, qui a également ses points extrêmes en *ré* sur les syllabes marquées en italique.

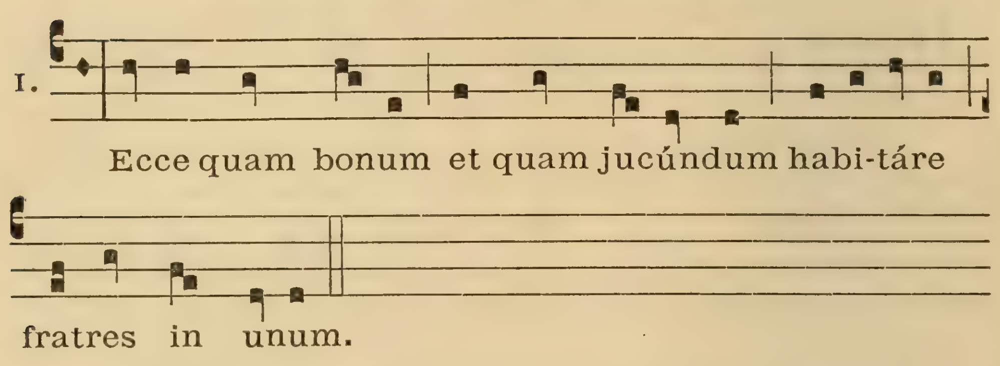
PREMIER TON IMPARFAIT.

170. — Introït du Vendredi après le II. Dim. du Carême.





2e Antienne des Vêpres du Jeudi pendant l'année.

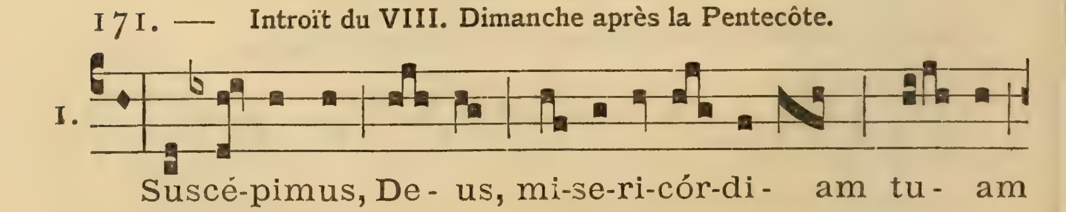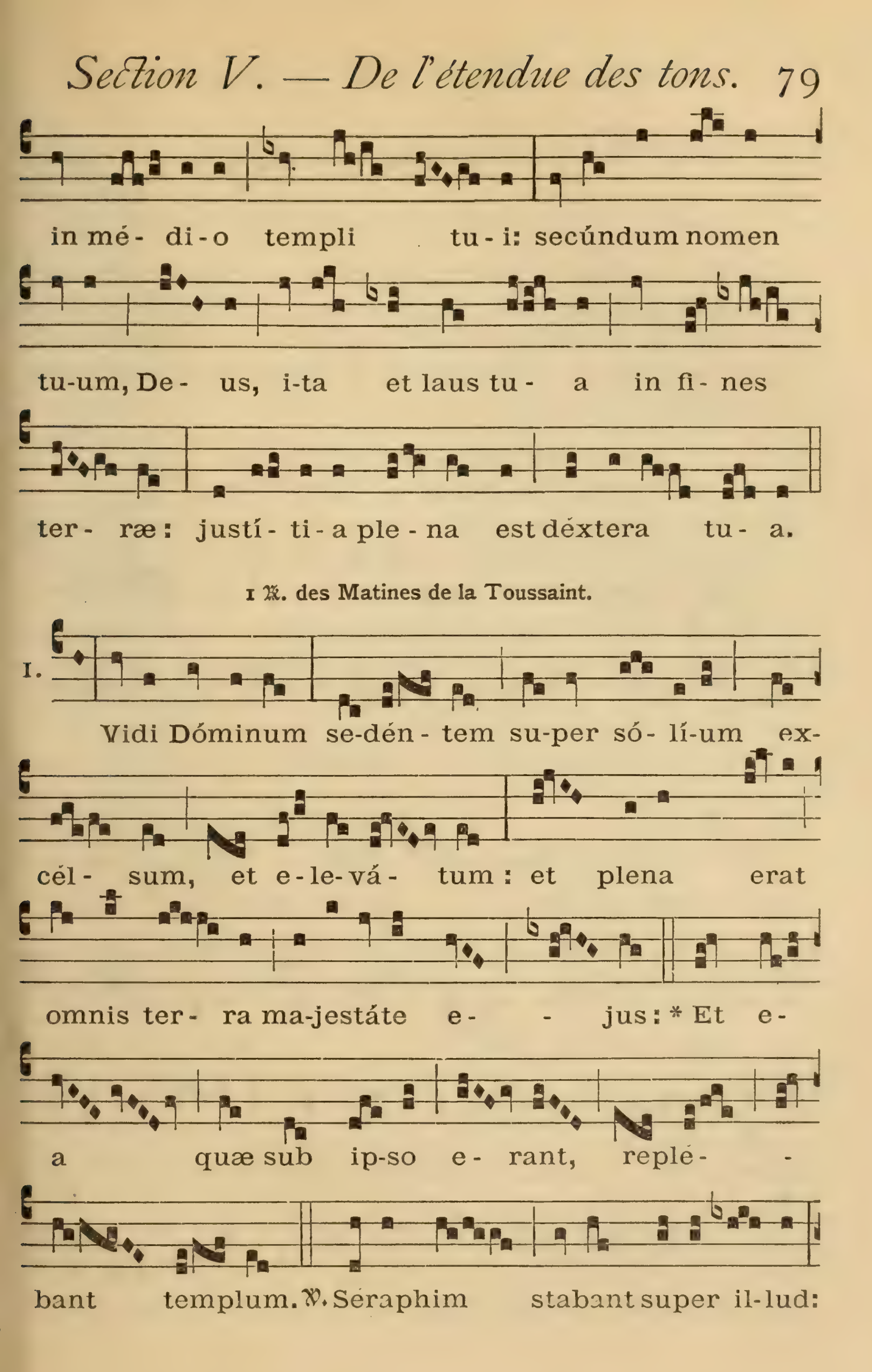


Ces deux morceaux sont du premier ton imparfait, parce qu'ils ne s'étendent pas à toute l'octave.

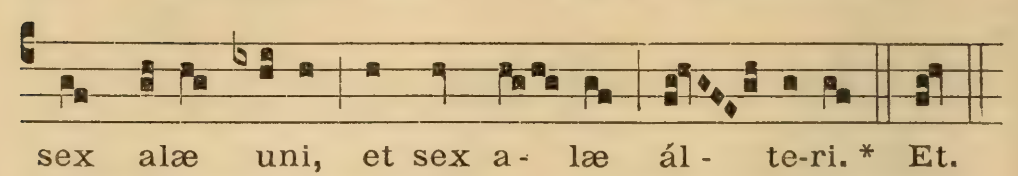
L'Introït *Ego autem* est limité à l'aigu sur la deuxième syllabe de *justítia* par deux notes qui sont à un degré au-dessous de la quarte supérieure, et l'ant. *Ecce* n'excède pas la quinte, qui est à la fois sa note suprême et sa dominante, car ce deuxième chant, comme le premier, ne descend pas au-dessous de la finale, et ne peut être rangé dans le deuxième ton.

PREMIER TON SURABONDANT.

171. — Introït du VIII. Dimanche après la Pentecôte.




in mé- di-o templi tu-i: secúndum nomen
tu-um, De- us, i-ta et laus tu- a in fi- nes
ter- ræ: justí- ti-a ple-na est déxtera tu- a.
1 ℟. des Matines de la Toussaint.
I.
Vidi Dóminum se-dén- tem su-per só- lí-um ex-
cél- sum, et e-le-vá- tum: et plena erat
omnis ter- ra ma-jestáte e- - jus: * Et e-
a quæ sub ip-so e- rant, replé- -
bant templum. ℣. Séraphim stabant super il-lud:



Ces deux chants s'élèvent jusqu'au *mi* aigu, le premier sur *nomen*, et le second sur *erat omnis*, et dépassent ainsi d'un degré la quarte supérieure. Ils occupent, comme on le voit, deux quintes au-dessus de la finale *ré*, et sont pour cette raison du premier ton surabondant.

PREMIER TON MIXTE.

172. — **VIII. ℟. des Matines de la Sainte Trinité.**

I. Du-o Sé - raphim clamábant alter ad ál - terum:*

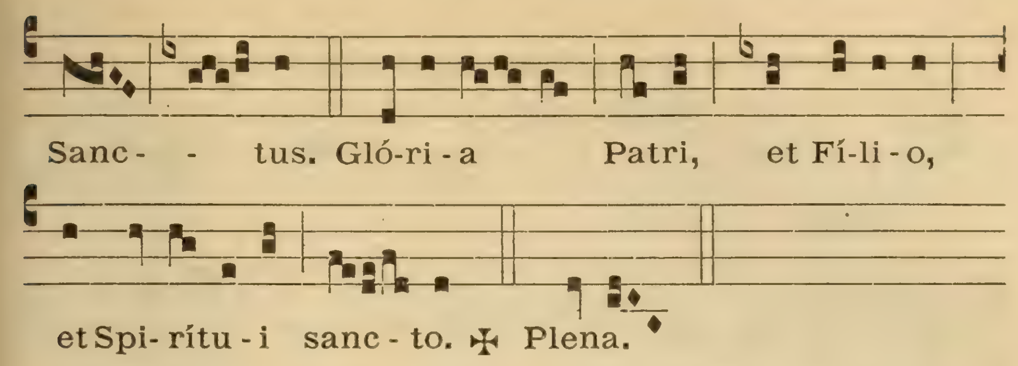
Sanc - - tus, sanc- tus, san- - - tus

Dóminus De - us Sá - - ba-oth : ✠ Plena est

o - mnis ter- ra gló- - - ri - a e- jus.

℣. Tres sunt qui te-stimóni- um dant in cœ - lo: Pa-ter,

Verbum, et Spí - ri-tus sanctus, et hi tres u- num sunt*



Ce Répons, qui descend à la quarte inférieure en *la* sur les trois mots *duo, plena* et *glória*, atteint en *ut* sur le troisième *sanctus* la tierce au-dessus de la quinte, et réunit ainsi le double caractère du plagal et de l'authentique, mais sa tonalité se distingue surtout par la dominante *la*, qui entre dans tous les groupes mélodiques des deux premières parties, et par le verset qui s'élève sur *verbum* à la quarte supérieure.

L'ensemble de ce répons est donc du premier ton mixte.
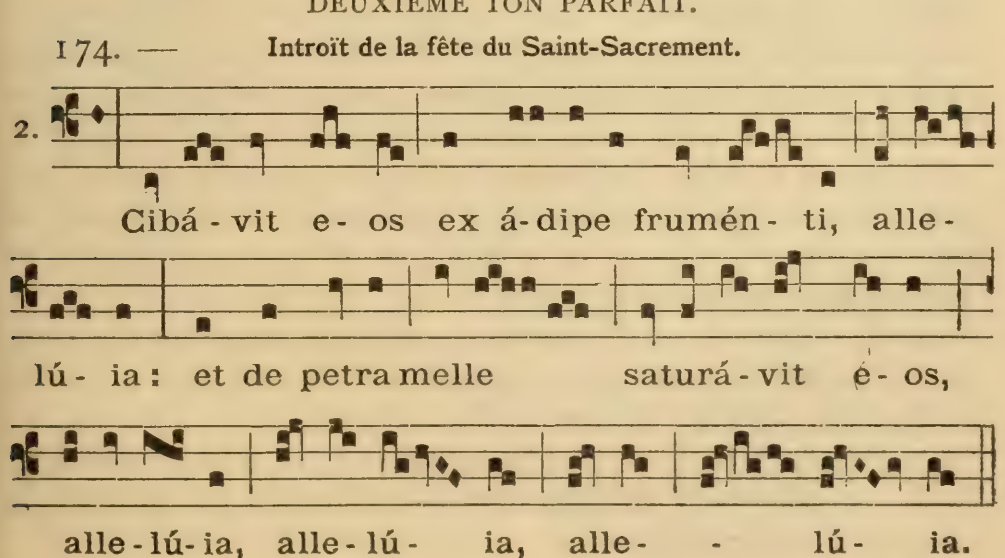
DEUXIEME TON.

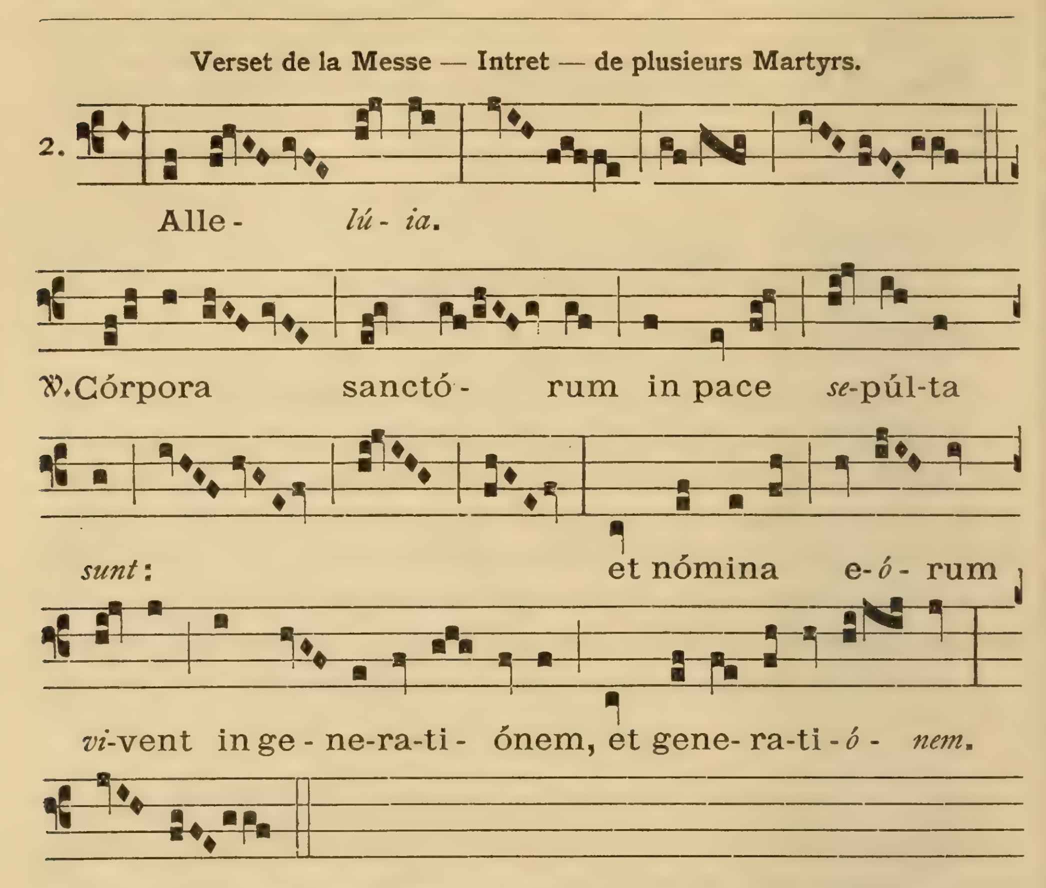
173. — Le deuxième ton appartient à l'ordre plagal : sa quarte est inférieure à la quinte, et la formule *ré fa* correspond à ses notes principales.

DEUXIÈME TON PARFAIT.

174. — 

Introït de la fête du Saint-Sacrement.





Ces deux chants, dont le premier est en tous points conforme à l'Antiphonaire de Montpellier, sont du deuxième ton parfait. Renfermés exactement dans les limites de l'octave, du *la* grave au *la* aigu, ils forment une quarte et une quinte complètes et disposées dans l'ordre de l'échelle plagale.

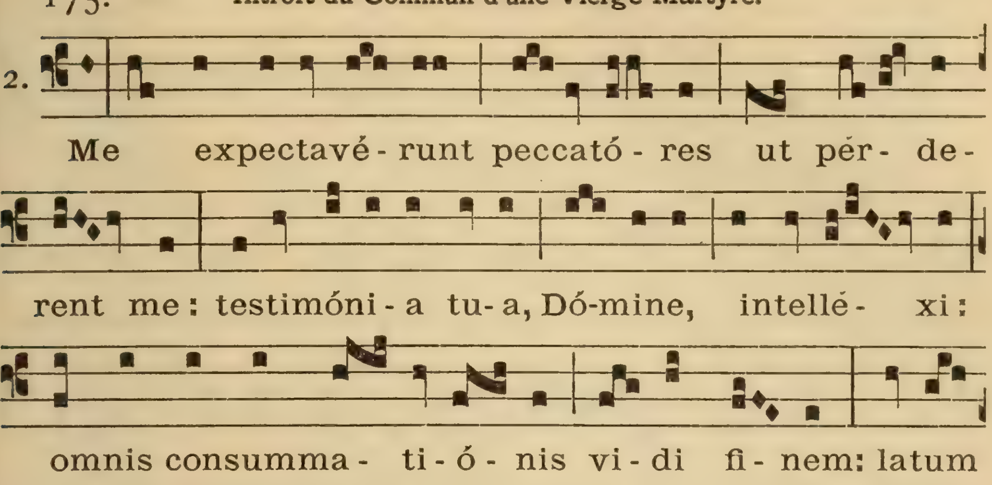
L'Introït *Cibávit* atteint le bas de la quarte par l'intonation et la dernière syllabe du substantif *fruménti*, et la note la plus élevée de la quinte par le verbe *saturávit* et l'avant-dernier *allelúia*.

Le ℣. *Córpora sanctórum* a ses points extrêmes à l'aigu, sur les syllabes marquées en italiques, et, au grave, sur la conjonction *et* répétée deux fois.

La dominante, dans chaque morceau, est bien réellement le *fa*, qui affecte si fréquemment et à toutes les phrases la composition mélodique.

DEUXIÈME TON IMPARFAIT.

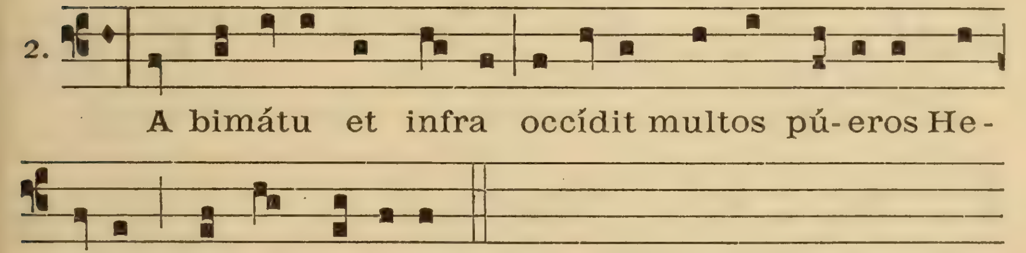
175. — **Introït du Commun d'une Vierge Martyre.**





mandá-tum tu-um ni-mis.

2e Antienne des Laudes des SS. Innocents.



ródes propter Dóminum.

Ces deux notations, dont nous voyons tous les groupes affectés du *fa*, ne sont inférieures que d'une seconde à la finale, et, tandis que l'Introït atteint le haut de la quinte dans la deuxième et la troisième partie, l'antienne contient un degré de moins et s'arrête en *sol*. Ces deux morceaux se bornent ainsi, pour l'étendue comprise entre leurs notes extrêmes, le premier à une sixte *ut la*, et le second à une quinte *ut sol*. Ils ont donc une échelle incomplète, et sont du deuxième ton imparfait.

DEUXIÈME TON SURABONDANT.

176. — **II. ℟. des Matines de la Pentecôte.**

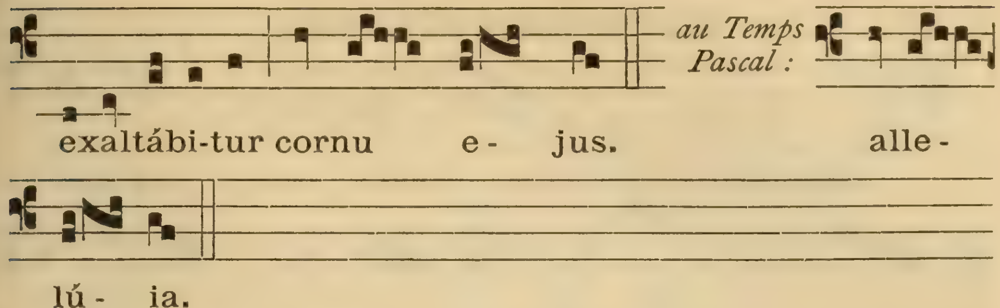
2.

Replé- ti sunt o- mnes Spí - ritu sanc - to: et cœpé - runt lo- qui pro - ut Spí-ri-tus sanctus dabat é-loqui il- lis: * Et convé - nit mul-ti - tú - do dicén - - ti - um: al-le- - lú - ia, ℣. Loquebán- tur vári - is linguis Apósto- li magná - li - a De - i.

Offertoire de la Messe — Statuit — d'un Martyr.

2.
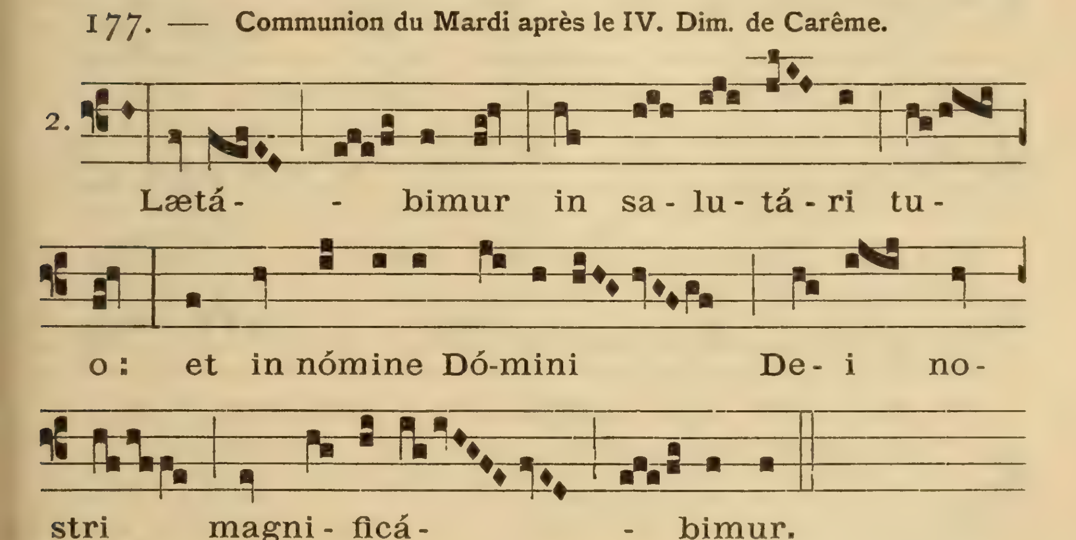
Vé - ri-tas me - - a, et mi-se-ricór - di- a me - a cum ip - so: et in nómine me - o



Ces deux exemples descendent à la quinte au-dessous de la finale, le Répons sur *dicéntium*, et l'Offertoire sur *exaltábitur* : ils dépassent ainsi d'un degré la limite inférieure de l'échelle plagale, et sont du deuxième ton surabondant.
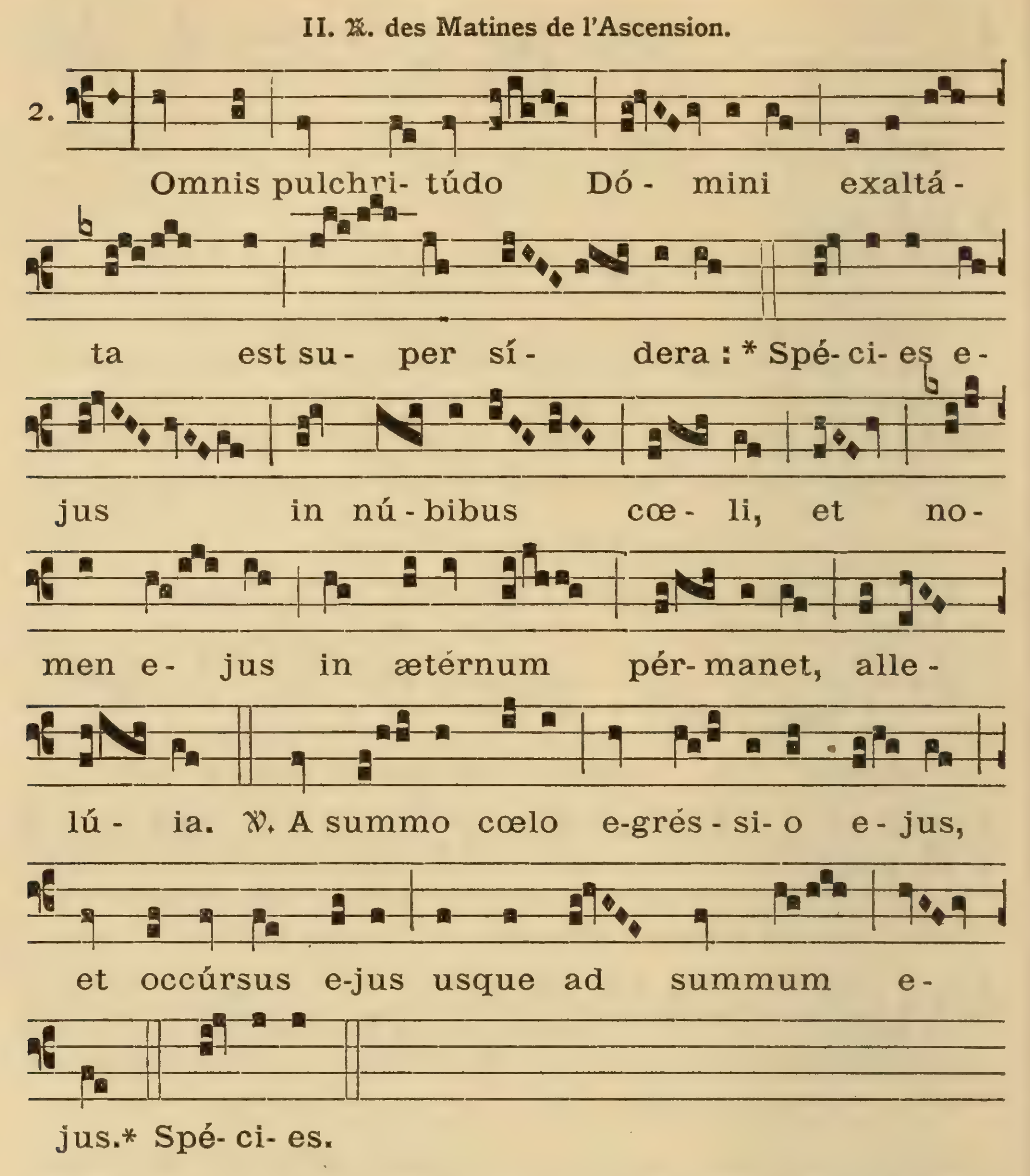
DEUXIÈME TON MIXTE.

177. — **Communion du Mardi après le IV. Dim. de Carême.**



Ce chant, d'une espèce toute particulière, a sa quinte entre deux tierces, l'une inférieure *ré si* au commencement et à la terminaison, l'autre supérieure *la ut* sur l'avant-dernière syllabe de l'adjectif *salutári*. Il réunit ainsi le plagal et l'authentique, et, comme il n'a d'autre dominante que le *fa*, qui prédomine par ses répétitions fréquentes, il appartient au deuxième ton mixte.

Le morceau suivant est tiré de l'édition de Valfray.



Ce répons, qui ne s'abaisse que d'un degré au-dessous de la finale, appartient au deuxième ton par les trois premiers mots de son texte, qui ont pour dominante la note *fa.* Il passe ensuite à l'échelle authentique et s'élève sur la préposition *super* à la quarte supérieure avec la dominante *la*, pour redescendre au plagal et reprendre sa première dominante sur *allelúia.* Il tient donc autant du premier que

du deuxième ton, mais il se rapporte à ce dernier par le verset qu'on lui a assigné, et doit être rangé parmi les morceaux du deuxième ton mixte.

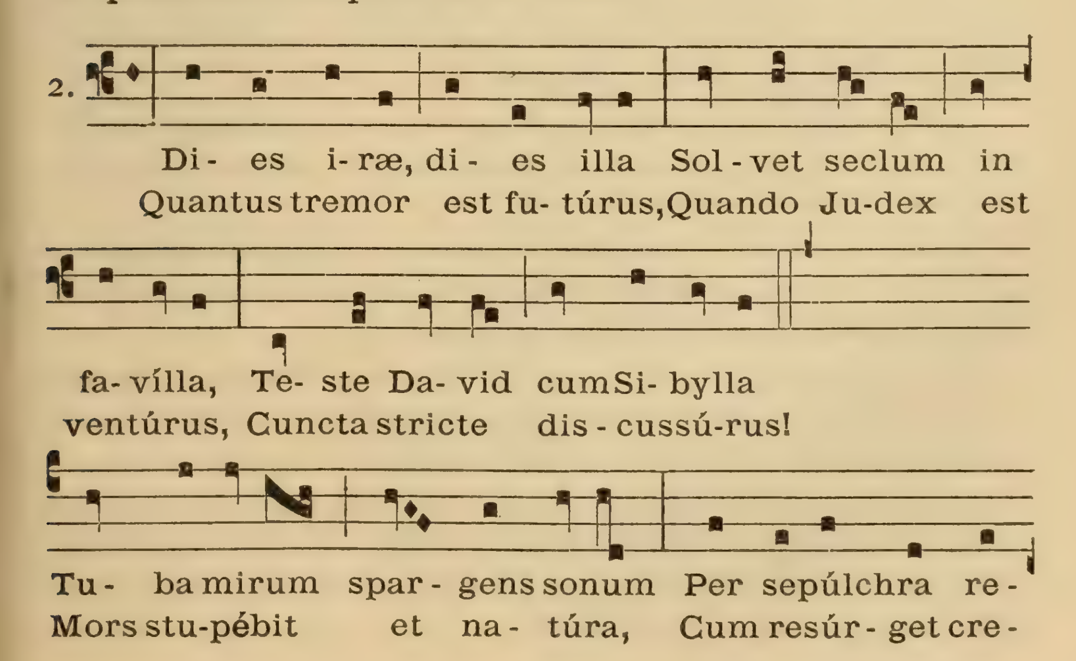
Dans l'Edition de Reims et Cambray, par une bigarrure qui ne se conçoit pas, le répons *Omnis pulchritúdo* est du premier ton, et son verset du quatrième.

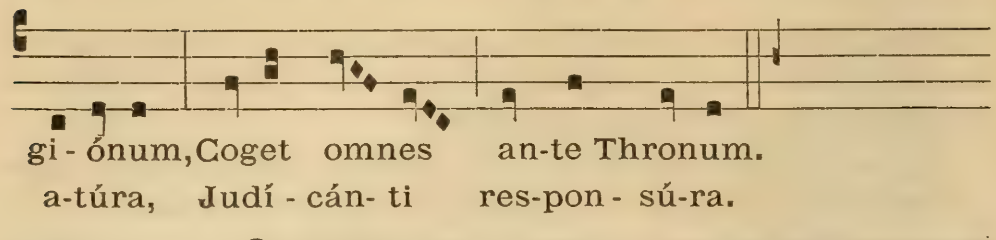
DE LA PROSE DIES IRAE.

178. — La Prose *Dies irae*, qui se chante à la messe *Réquiem*, autrement dite Messe des Morts, contient, dans chaque strophe ou verset, trois vers spondaïques de quatre pieds, qui manquent de la mesure prosodique, mais se terminent par une rime commune sur les deux dernières syllabes.

Le chant se compose de trois formules mélodiques, qui servent chacune à deux strophes de suite, et qui, la série terminée, se répètent successivement et dans le même ordre sur les versets suivants.

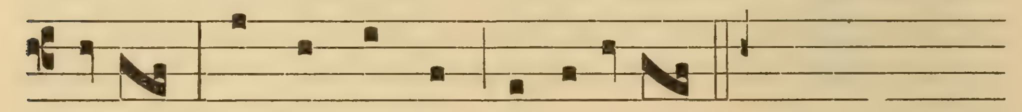
Nous présentons ici ces formules en les appliquant aux six premières strophes de la Prose.







Liber scriptus pro - ferétur, In quo to-tum con- ti -
Judex ergo cum sedébit, Quid- quid la-tet appa -



nétur, Unde mundus ju-di-cé-tur.
rébit, Nil i - núl-tum remané-bit.

Si l'on considère la Prose *Dies irae* comme un ensemble, comme un seul morceau mélodique, on doit lui assigner le caractère du deuxième ton mixte.

La première formule a sa dominante sur le *fa*, et sa limite inférieure en *la* est à la quarte au-dessous de la finale. Elle est donc de l'ordre plagal.

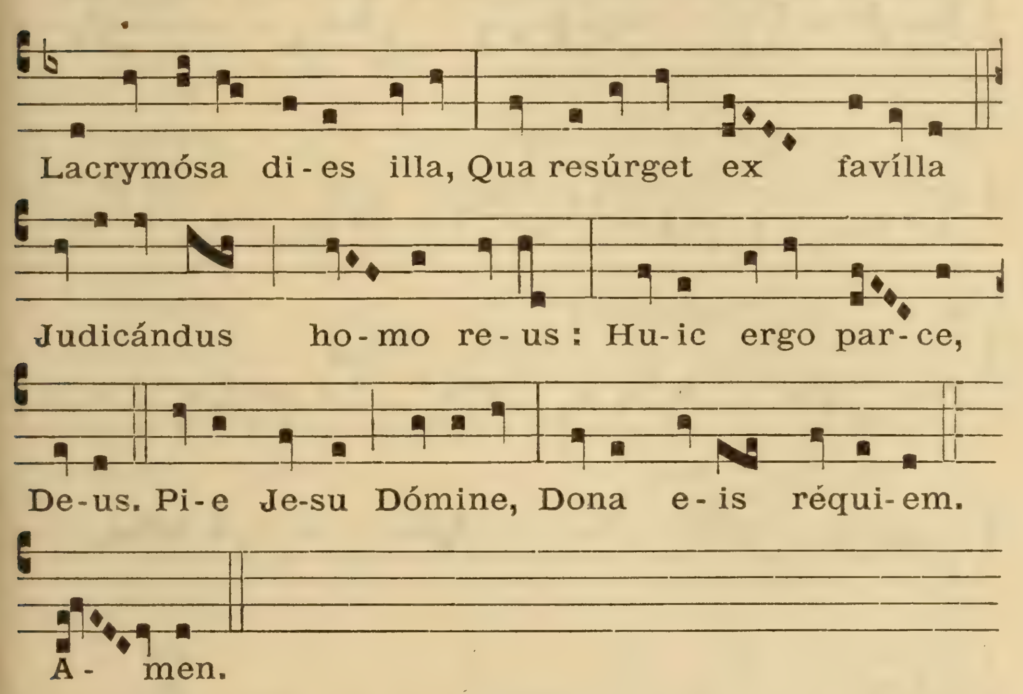
La deuxième formule est du genre authentique, sauf le vers du milieu : le *la* est sa dominante, et sa note suprême dépasse la quinte d'une tierce.

Enfin la troisième formule commence à l'authentique sur la dominante *la*, descend au plagal à la fin du premier vers, et s'y maintient sur les deux autres.

Les six vers qui terminent la Prose, et devraient former deux strophes, diffèrent des précédents, et ont une mélodie particulière. Les quatre premiers sont rimés et se chantent deux à deux, et les autres, qui servent de conclusion comme le ℣. *Réquiem aetérnam* à la fin des Psaumes, ont une terminaison dissemblable, et n'ont que trois pieds, deux spondaïques et un dactylique.

Remarquons que le ℣. *Lacrymósa dies illa* jusques et compris le vers *Judicándus homo reus* devrait former la sixième strophe de la série, et se chanter comme la cinquième *Oro supplex*, et que la mélodie n'en a été changée que pour l'adapter à la finale et arriver à la conclusion.

La Prose *Dies irae* se termine donc de cette manière :



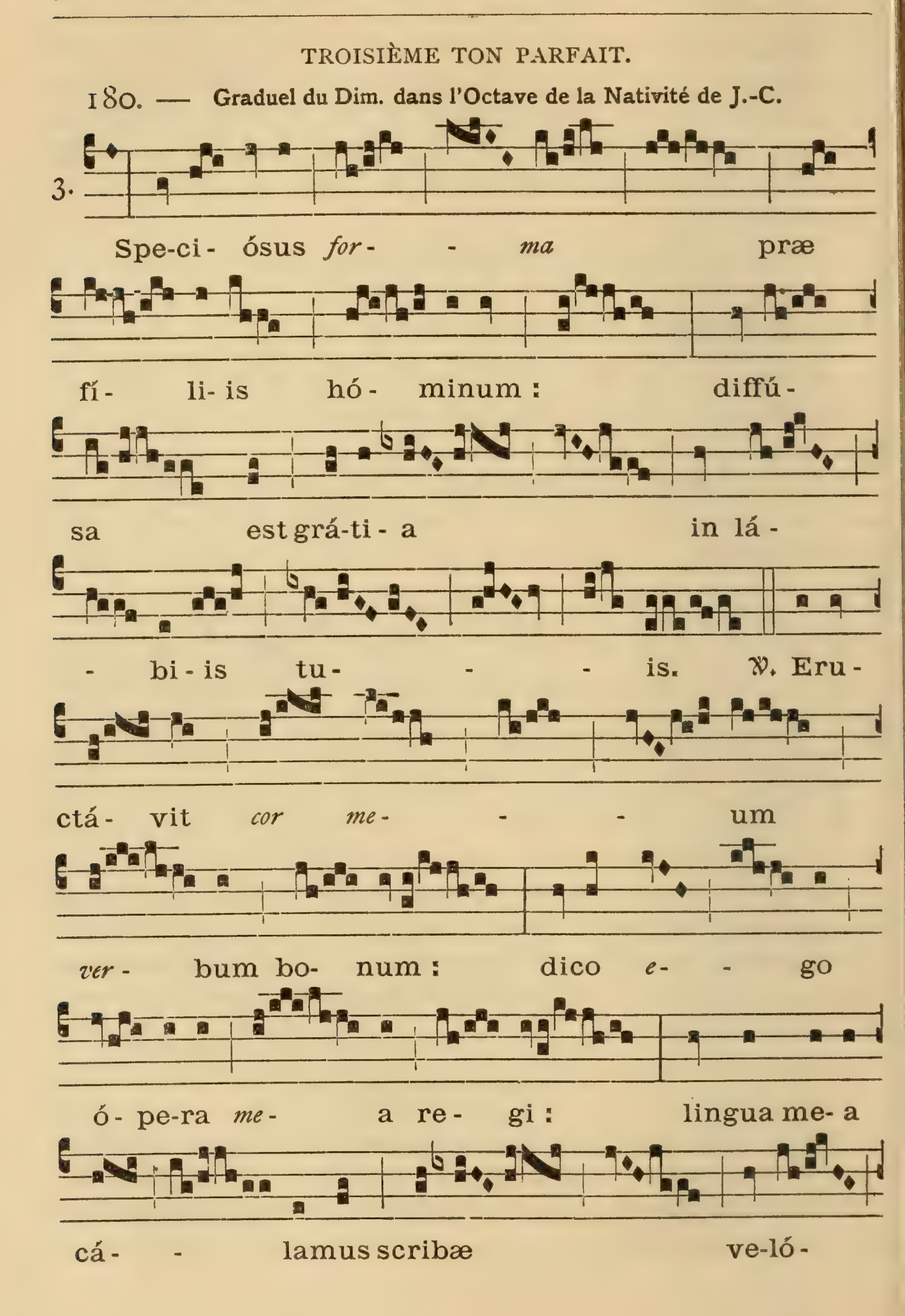
Nous observerons en terminant que tous les Livres liturgiques rangent la Prose *Dies irae* dans le premier ton. Du moment en effet qu'elle exprime tout à la fois l'authentique et le plagal, il est indifférent de lui assigner le premier ou le deuxième mode.

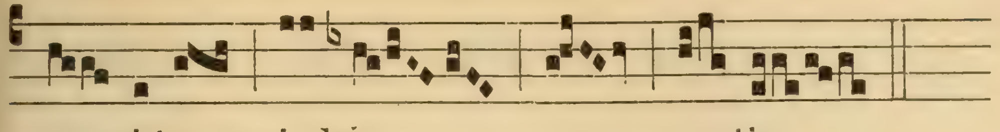
TROISIEME TON.

179. — Le troisième ton appartient au genre authentique; il a la quarte supérieure à la quinte, et l'on exprime ses notes principales par la formule *mi ut*, qui donne l'intervalle d'une sixte.

TROISIÈME TON PARFAIT.
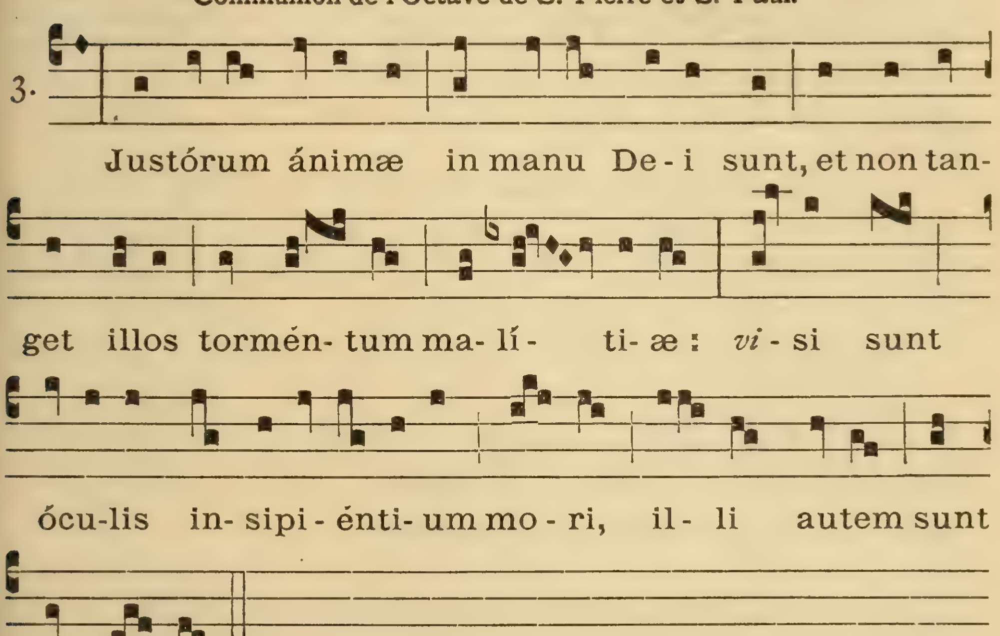
180. — **Graduel du Dim. dans l'Octave de la Nativité de J.-C.**





- ci-ter scri - bén - - - tis.

Communion de l'Octave de S. Pierre et S. Paul.



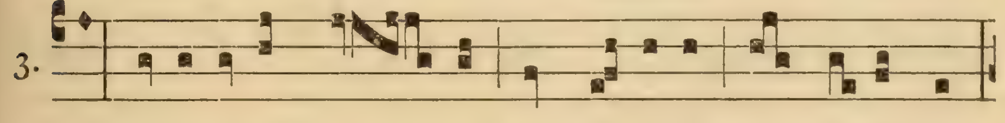
in pa - ce.

Ces deux notations, comprises entre la finale et son octave *mi* aigu, contiennent exactement la quinte et la quarte sans les dépasser, et sont ainsi du troisième ton parfait.

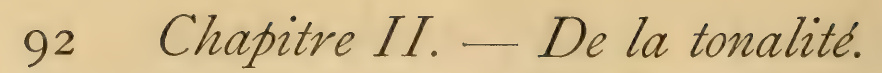
Les syllabes auxquelles s'applique la note la plus élevée dans les deux morceaux sont en lettres italiques.

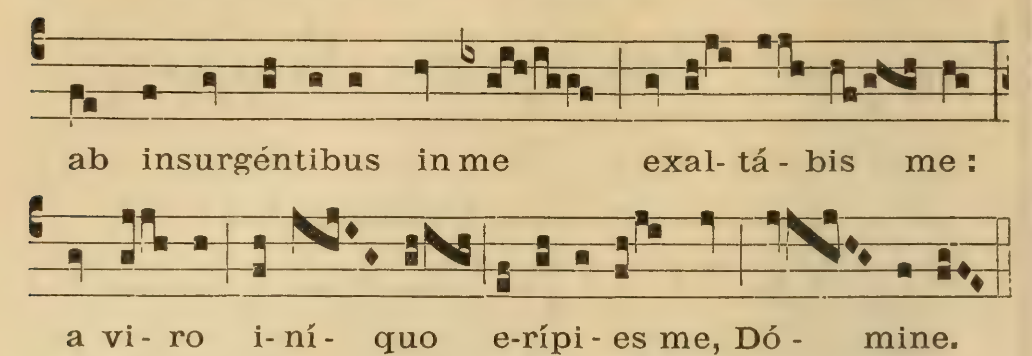
TROISIÈME TON IMPARFAIT.

181. — Introït du Mercredi après le Dimanche de la Passion.



Libe-rátor me - us de géntibus i - racúndis :

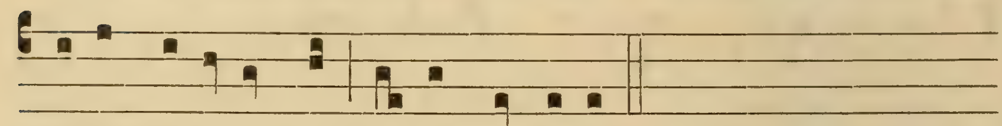




Antienne pour le Lavement des pieds au Jeudi Saint.



Mandátum novum do vobis, ut di- ligá-tis ínvicem
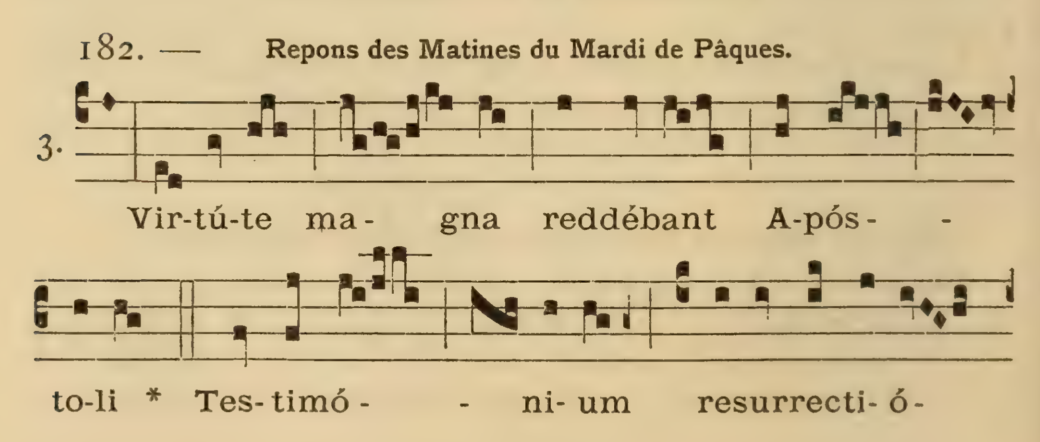


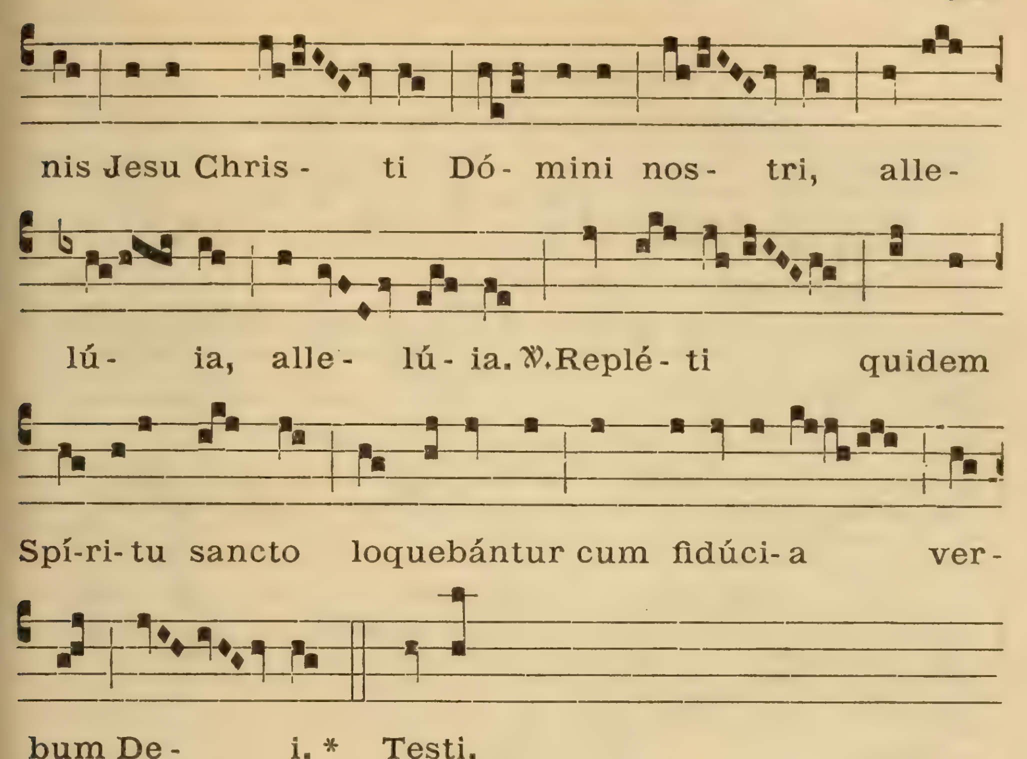
sicut di- léxi vos, di- cit Dóminus.

L'Introït et l'Antienne qui précèdent, ayant leur limite supérieure à la dominante, n'excèdent la quinte que d'un degré, et, comme ils ne descendent pas au-dessous de la finale, leur gamme n'a que l'étendue de la sixte *mi ut.* Ils sont donc du troisième ton imparfait.

TROISIÈME TON SURABONDANT.

182. — **Repons des Matines du Mardi de Pâques.**





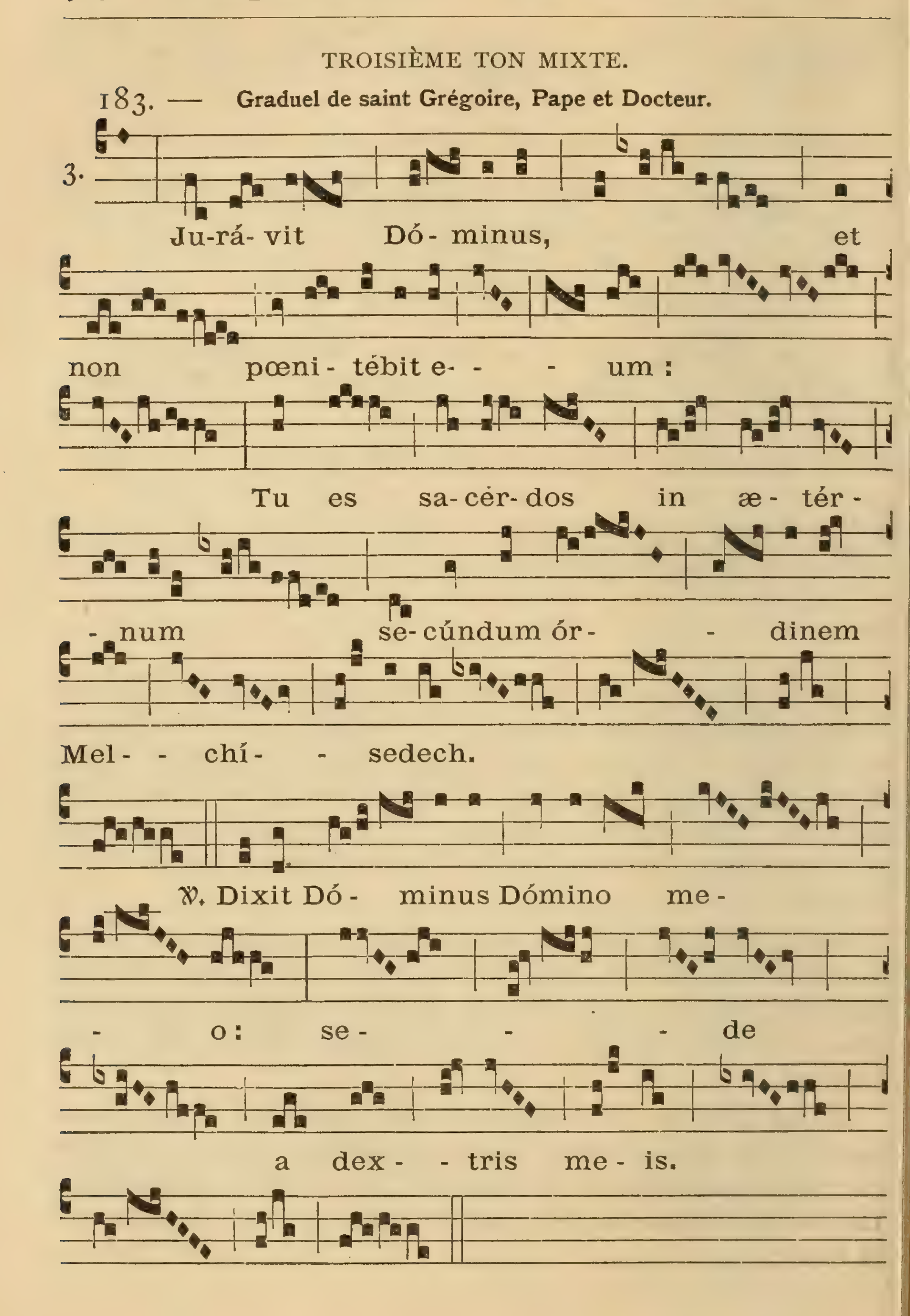
Ce Répons est du troisième ton surabondant : il a sa limite supérieure sur la troisième syllabe de *testimónium*, au *sol* aigu, et dépasse ainsi d'une tierce son échelle régulière, et, comme il descend, à l'intonation et sur le dernier *allelúia*, d'un degré au-dessous de la tonique, ses points extrêmes sont distants l'un de l'autre d'une octave et d'une quarte.

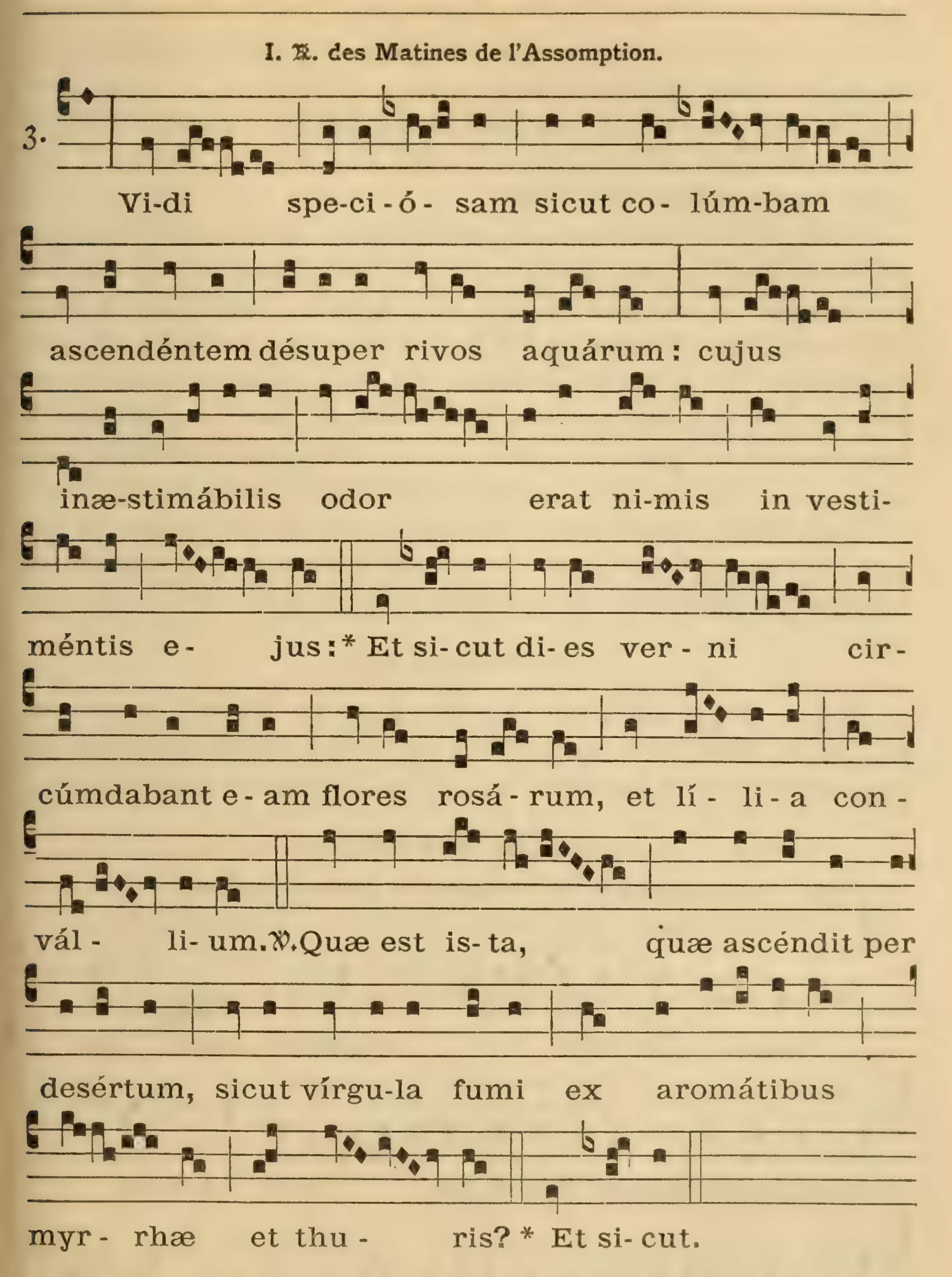
Cette étendue rappelle en quelque sorte, quoique d'une manière irrégulière, l'ancienne gamme des Grecs, d'après laquelle, comme nous l'avons vu, la tonalité s'énonçait, à une certaine époque, par la quinte suivie de deux quartes.

Il est difficile de trouver d'autre chant où le troisième ton excède son octave à l'aigu, et ce n'est même que bien rarement qu'il atteint le haut de son échelle diatonique, tandis qu'il contient très-souvent un degré au-dessous de la finale.

TROISIÈME TON MIXTE.

183. — **Graduel de saint Grégoire, Pape et Docteur.**





Le Graduel *Jurávit* s'élève d'une tierce au-dessus de la quinte par le *ré* aigu sur les quatre mots *eum, es, órdinem*

Melchísedech, et atteint, sur le pronom *meo* du verset, le haut de l'échelle authentique, mais il prend le caractère plagal sur *Jurávit* et *secúndum*, où l'*ut*, qui est sa note la plus grave, est à deux degrés plus bas que la finale. Il est donc du troisième ton mixte.

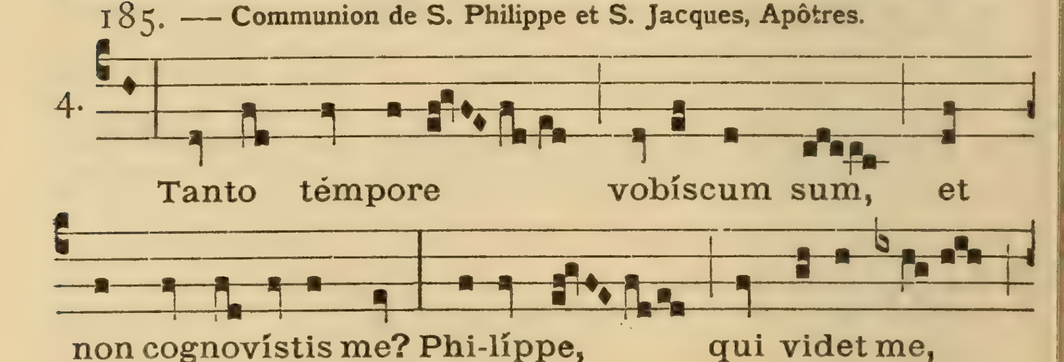
Le ℟. *Vidi speciósam*, qui a un verset du troisième mode, tient de l'ordre plagal dans sa première partie : il a pour dominante la note *la*, et descend à l'*ut* grave sur la première syllabe d'*inaestimábilis*. Ce n'est qu'à partir de cet adjectif qu'il s'élève à l'authentique, et il touche sur *odor* et *nimis* la tierce supérieure à la quinte, pour reprendre à l'astérisque le genre plagal et sa première dominante, de sorte que son échelle, composée d'une quinte entre deux tierces, mais où domine le plagal, semble appartenir de préférence au quatrième mode. Néanmoins son verset lui imprime le caractère du troisième ton mixte.

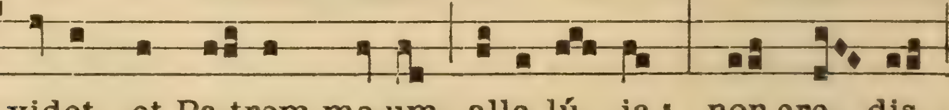
QUATRIEME TON.
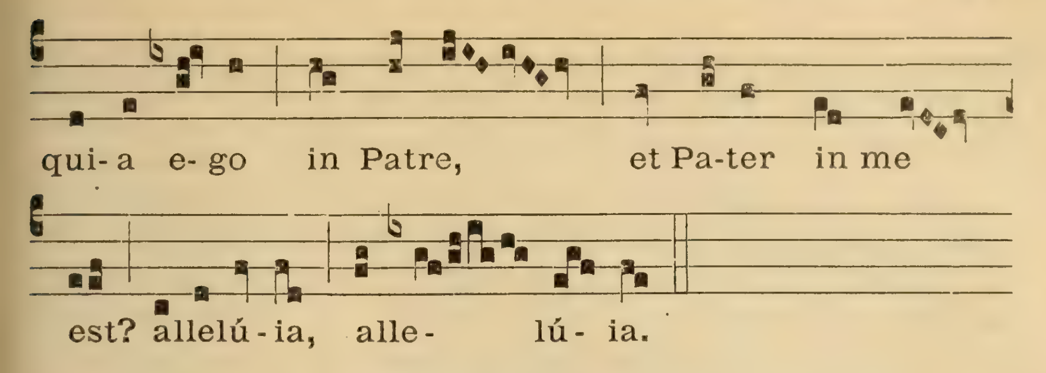
184. — Le quatrième ton est du genre plagal : sa quarte est inférieure à la quinte, et ses deux notes principales s'énoncent par la formule *mi la*, qui exprime une quarte.

QUATRIÈME TON PARFAIT.

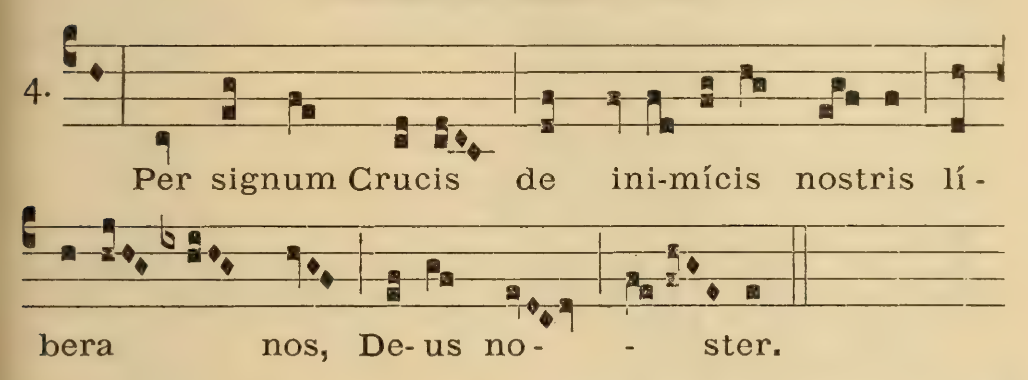
185. — **Communion de S. Philippe et S. Jacques, Apôtres.**







Communion de la Sainte Croix.

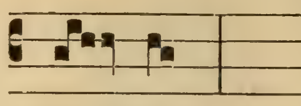


Ces deux Communions, dont la seconde est tirée de l'Edition de Douillier, sont du quatrième ton parfait : elles atteignent, la première sur le verbe *sum*, et la seconde sur *Crucis*, la limite inférieure de la quarte, sans descendre au-delà; la dominante est le *la*, et le point extrême à l'aigu est à l'*ut*, et n'excède la quinte que d'un degré, ce qui ne change pas le caractère de la modalité.

Remarquons ici que le *si* qui termine la phrase mélodique sur *Crucis*, dans la seconde Communion, devrait être affecté du bémol, et en exprime pour ainsi dire forcément la nuance. Aussi ce chant, dans l'origine, appartenait au douzième ton, et avait son échelle en B; c'est ainsi qu'il est reproduit par l'Edition de Reims et Cambray : alors le *fa* au grave tient la place du *si*.

Le *fa* syllabique qui termine *nostris* est également irrégulier, parce que le torculus qui le précède doit toujours être suivi du clivus *fa mi*. Cette faute, qui se
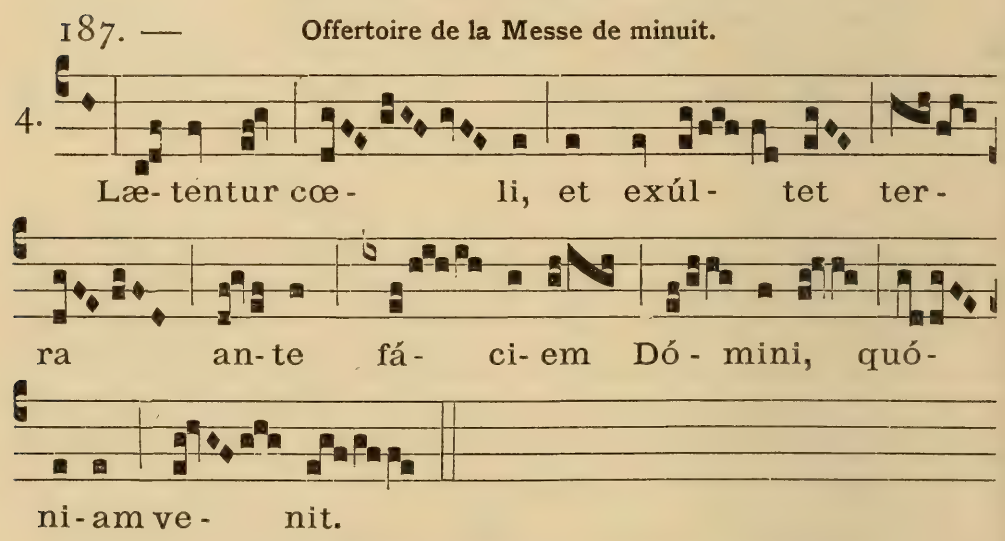
retrouve dans le Graduel de Reims a été évitée par l'Antiphonaire de Montpellier, où nous lisons ılkk kı
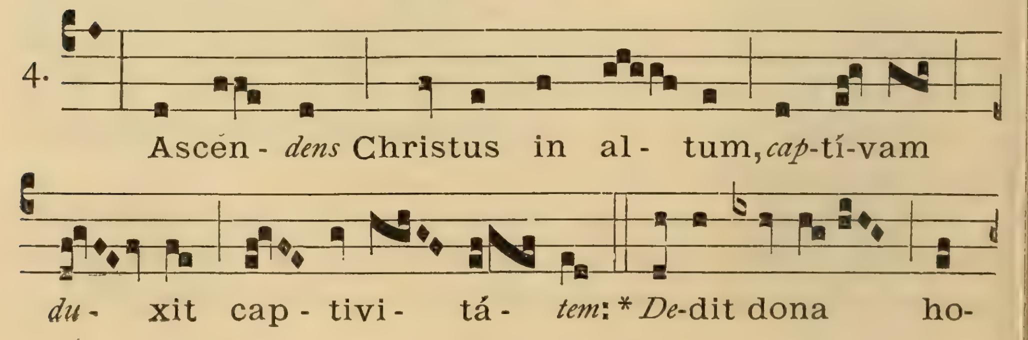


186. — Le quatrième ton offre très-peu d'exemples semblables aux deux Communions que nous venons d'examiner, parce qu'il ne descend presque jamais au bas de son échelle : en effet le *si* qui en occupe le degré inférieur comporte en cet endroit une expression douteuse et incertaine, et s'abaisse forcément d'un demi-ton. C'est pour cette raison qu'il a été éliminé de presque toutes les mélodies qui se terminent en E.
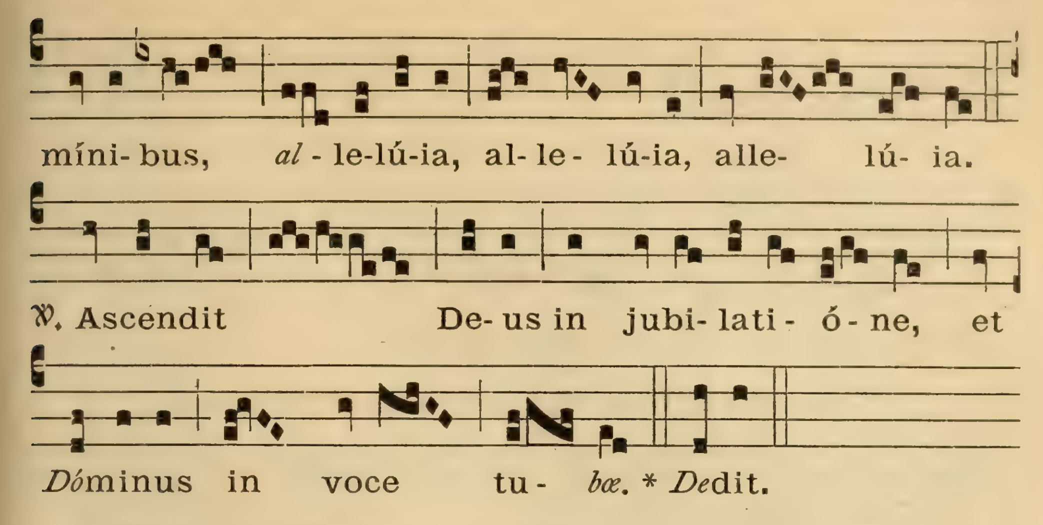

QUATRIÈME TON IMPARFAIT.

187. — **Offertoire de la Messe de minuit.**



VI. ℟. des Matines de l'Ascension.





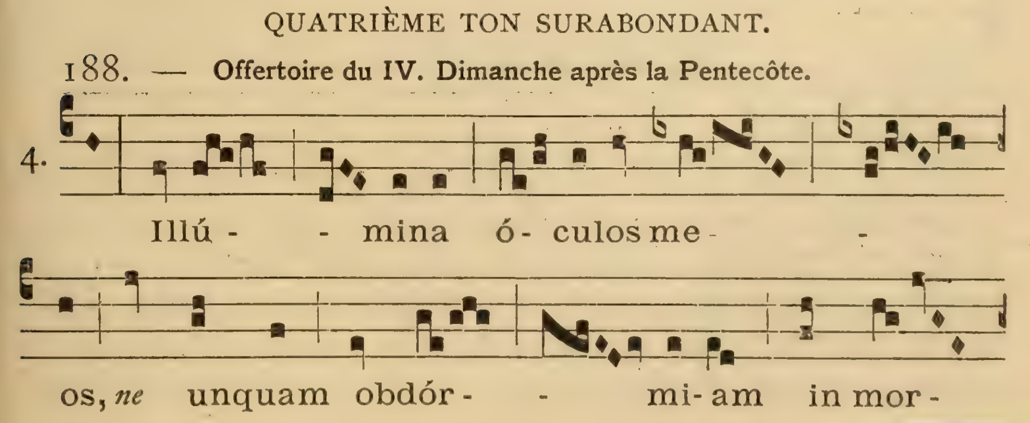
L'Offertoire *Laetentur* s'élève à la limite supérieure de la quinte en *si* sur *fáciem*, mais ne descend par sa première note que d'une tierce au-dessous de la finale : sa gamme contient donc un degré de moins que l'octave.
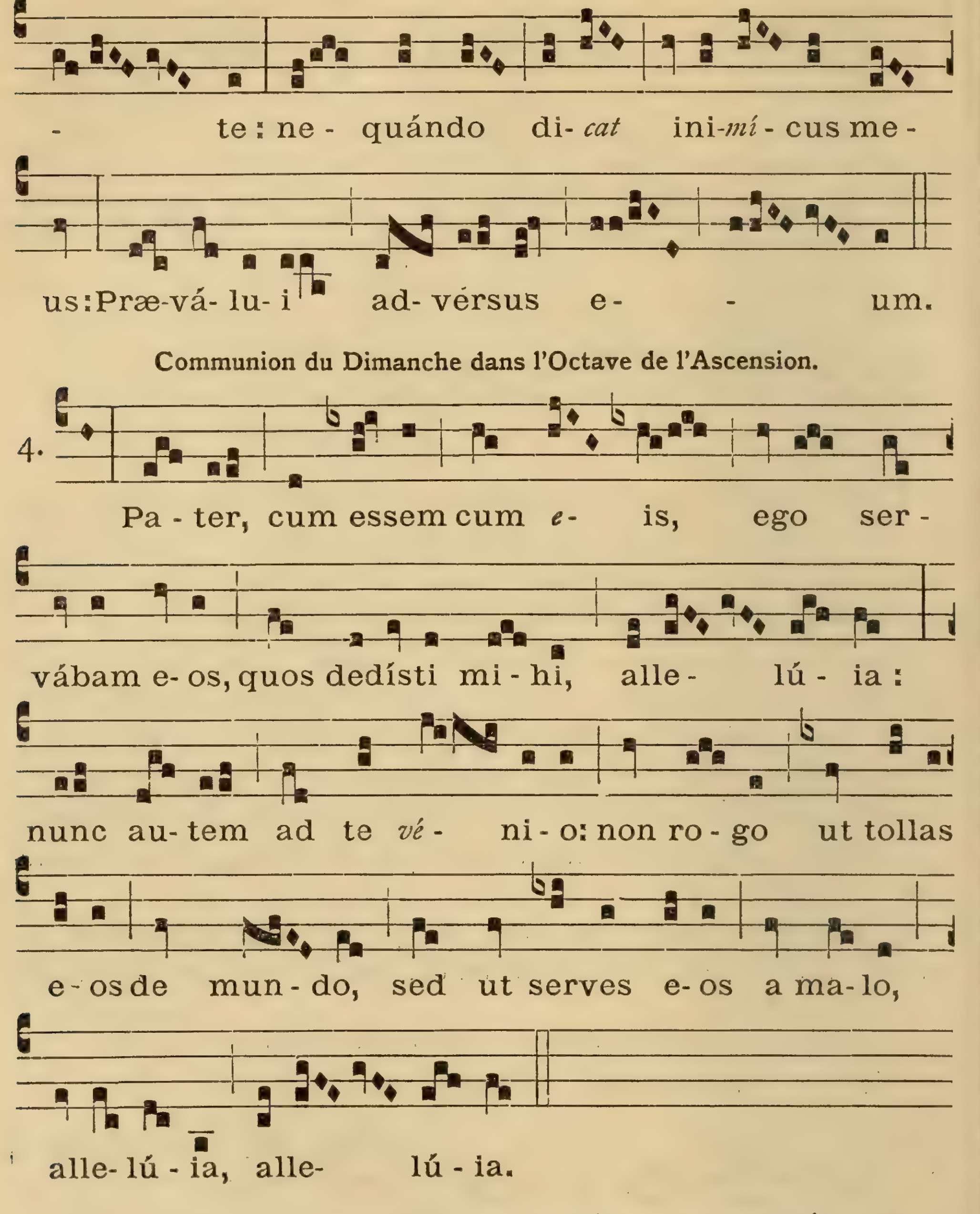
Le ℟. *Ascéndens Christus* occupe également toute l'étendue de la quinte, dont il atteint le point suprême sur *dona homínibus*, mais il n'est inférieur que d'une seconde à la finale par la note *ré*, qui s'applique aux syllabes marquées en italiques : son échelle est conséquemment plus restreinte encore que la précédente, et compte deux degrés de moins que l'octave.

Ces deux chants ont donc la quinte régulière, mais la quarte incomplète, et sont ainsi du quatrième ton imparfait.

QUATRIÈME TON SURABONDANT.

188. — **Offertoire du IV. Dimanche après la Pentecôte.**





Cet Offertoire et cette Communion, qui ont la même étendue mélodique, présentent une sixte supérieure en *ut* sur les syllabes marquées en italiques, et une quinte inférieure par le *la* qui termine, dans le premier morceau, le verbe *praeválui*, et, dans le second, l'avant-dernier *allelúia.*

Ils excèdent ainsi d'un degré à l'aigu, comme au grave, leur échelle diatonique, et sont du quatrième ton surabondant.

On remarquera que le *la* inférieur n'a été amené dans ces deux mélodies que pour éviter le *si*, dont le ton exact en cet endroit est difficile à exprimer (nº 186).



QUATRIÈME TON MIXTE.

189. — **Communion du IV. Dimanche de Carême.**

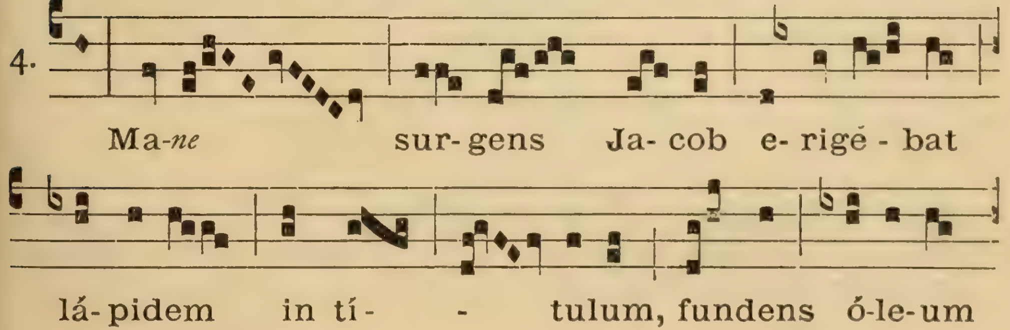
4. Je- *rú* - salem, quæ ædi - ficátur ut cívi- tas,
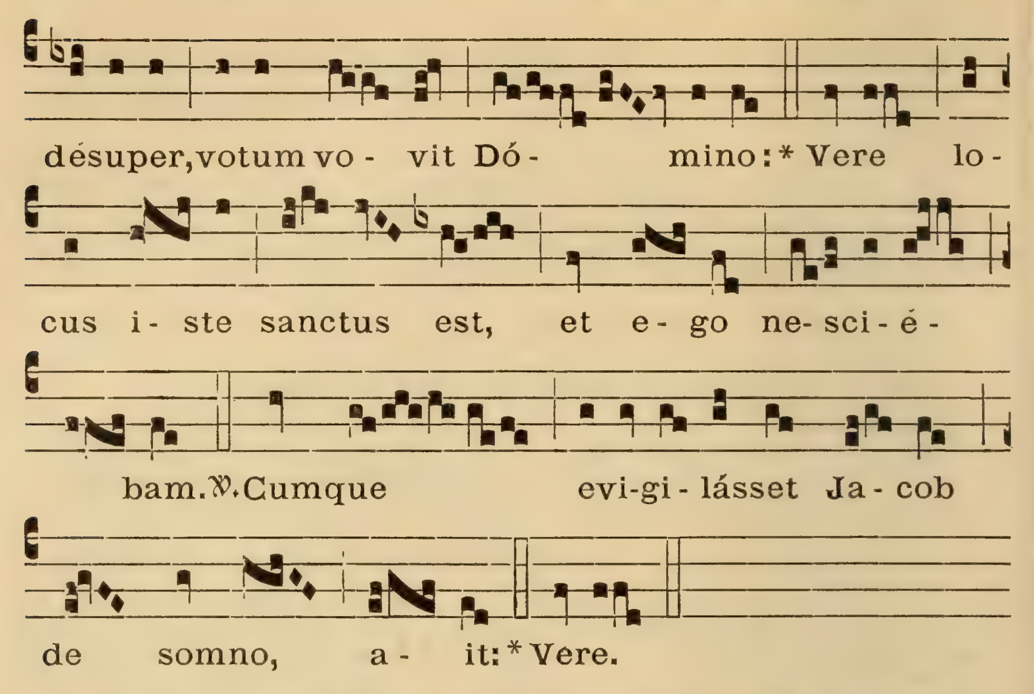
cu- jus parti- cipá-ti- o e-jus in i-dípsum : illuc e-

nim ascendé - runt tribus, tribus Dó - mini, ad con-

fi- téndum nómini tu- *o*, Dó - mine.

VI. ℟. des Matines de la Dédicace.





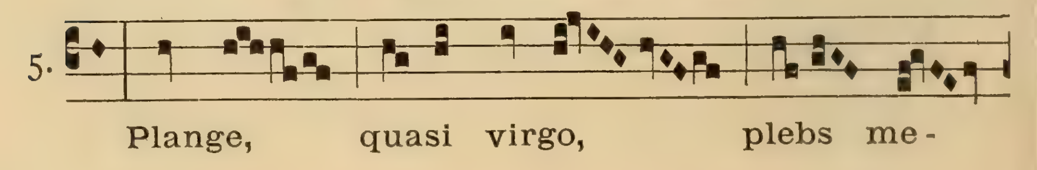
Ces deux morceaux présentent par le *ré* une tierce supérieure à la quinte; le premier sur l'avant-dernière syllabe du verbe *ascendérunt*, et le second sur *sanctus;* mais s'ils s'élèvent ainsi à l'authentique, ils tiennent également de l'ordre plagal par les syllabes marquées en italiques, qui descendent de deux degrés au-dessous de la finale. Ils ont donc l'un et l'autre la quinte entre deux tierces, et sont du quatrième ton mixte.
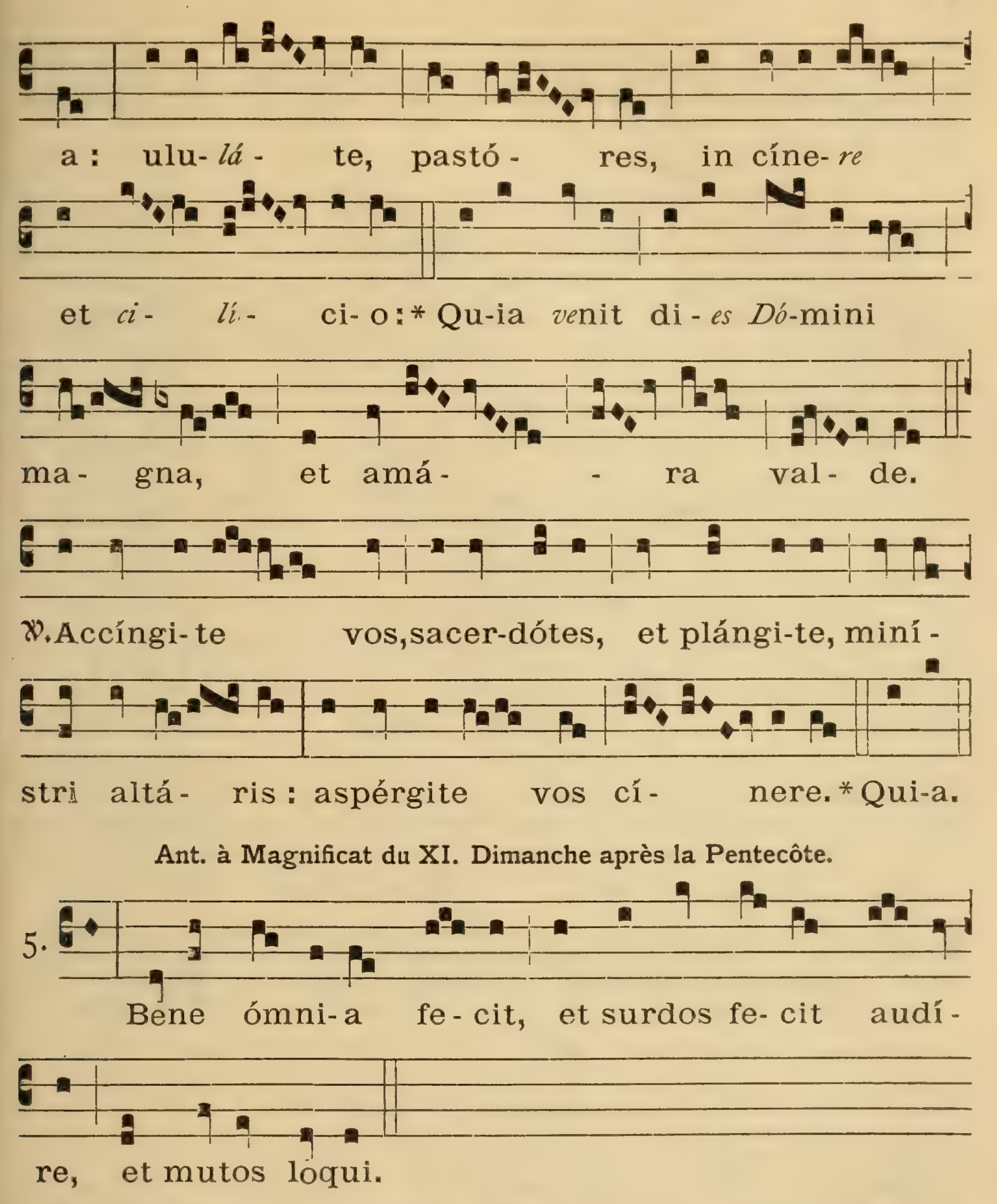
CINQUIEME TON.

190. — Le cinquième ton est du genre authentique : sa quinte est surmontée de la quarte, et la formule *fa ut* sert à distinguer ses notes principales.

CINQUIÈME TON PARFAIT.

191. — **III. ℟. des Matines du Samedi Saint.**





Ces deux chants sont d'une régulariré parfaite, et occupent toute l'étendue de l'octave sans en dépasser les limites.

Le ℟. *Plange* atteint le haut de la quinte sur les nombreuses syllabes que nous marquons en italiques, et son centre mélodique est à l'*ut*, qui est la dominante du ton.

L'Antienne *Bene ómnia fecit* présente également le *fa* à son point suprême, et l'*ut* à chaque mot du texte, sauf les trois derniers.

CINQUIÈME TON IMPARFAIT.

192. — **Offertoire de l'Epiphanie.**

5.

Reges Tharsis, et ín - - sulæ mú-

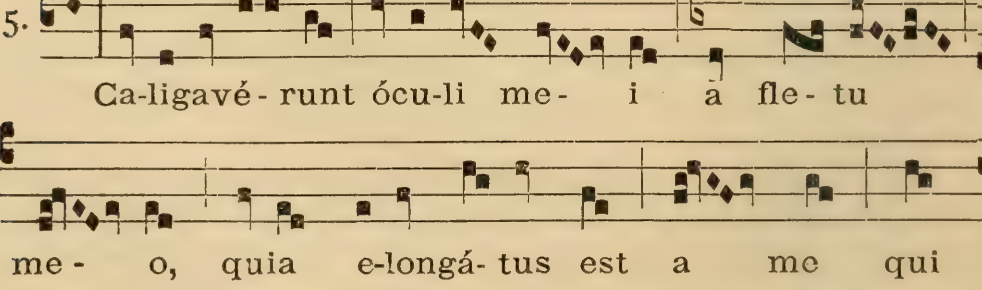
nera óf - ferent, reges A - - rabum et
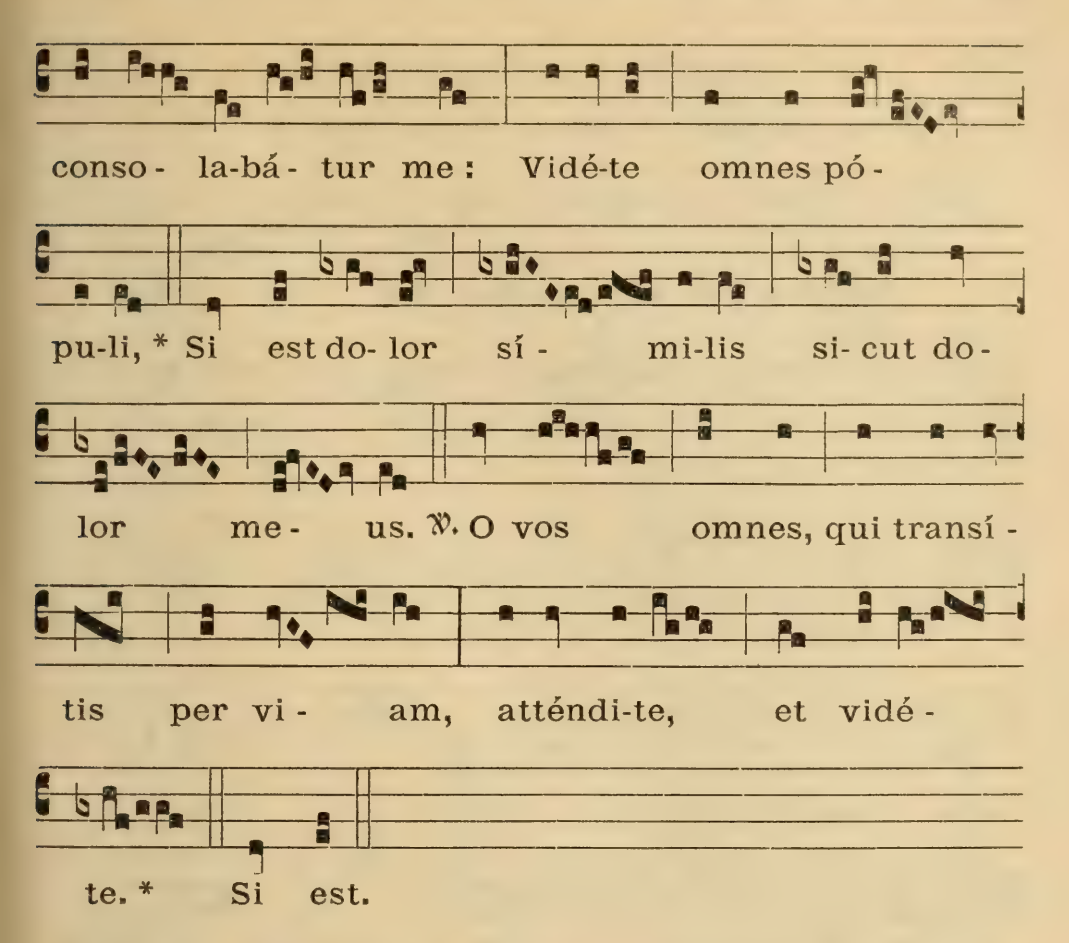
Saba do- na addú - cent: et a -

dorá - bunt e - um omnes reges ter - ræ,

omnes Gen- tes sér - - vi - ent e - i.

IX. ℟. des Matines du Vendredi Saint.





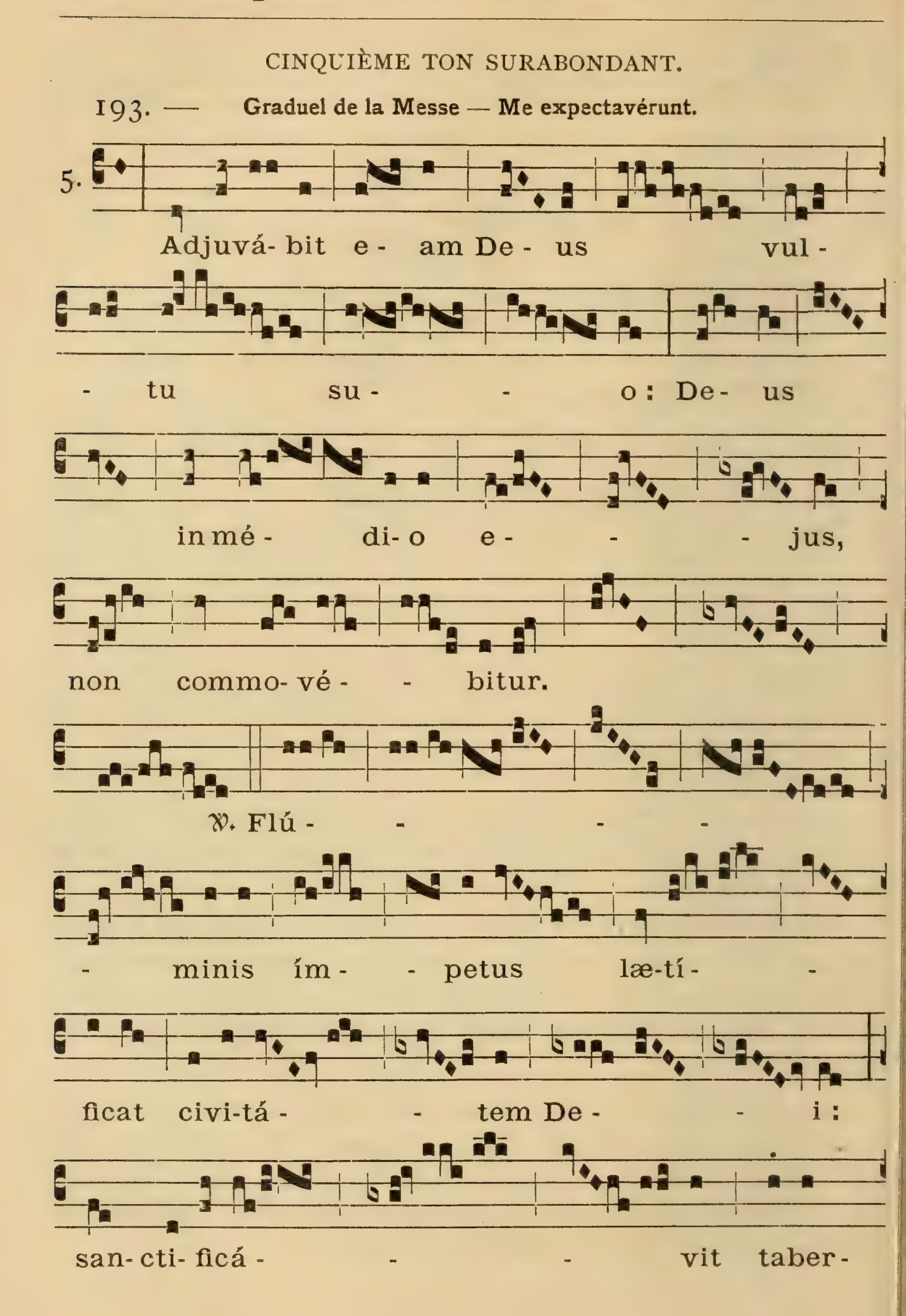
Ces deux pièces mélodiques nous montrent le cinquième ton imparfait, parce qu'elles n'occupent pas toute l'étendue de l'octave.

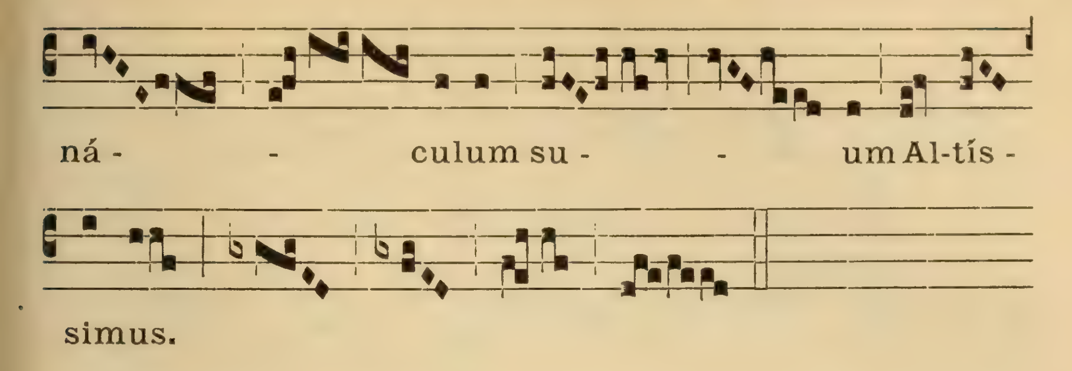
L'Offertoire *Reges Tharsis* est limité à l'aigu par la note *mi* sur la première syllabe d'*ínsulae*, et sur la seconde du verbe *addúcent*, et ne dépasse ainsi la quinte que d'une tierce : son échelle est donc incomplète et manque d'un degré.

Le ℟. *Caligavérunt* est encore moins étendu, puisqu'il ne s'élève pas au-dessus du *ré*; il n'est donc supérieur à la quinte que d'une seconde, et, comme il n'a point de note au-dessous de la finale, ses points extrêmes ne produisent entre eux que l'intervalle d'une sixte.

CINQUIÈME TON SURABONDANT.

193. — **Graduel de la Messe — Me expectavérunt.**

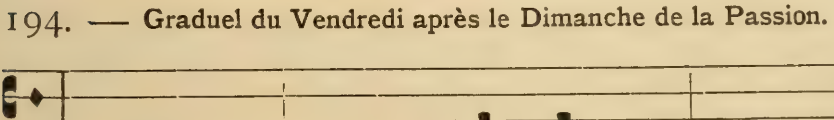


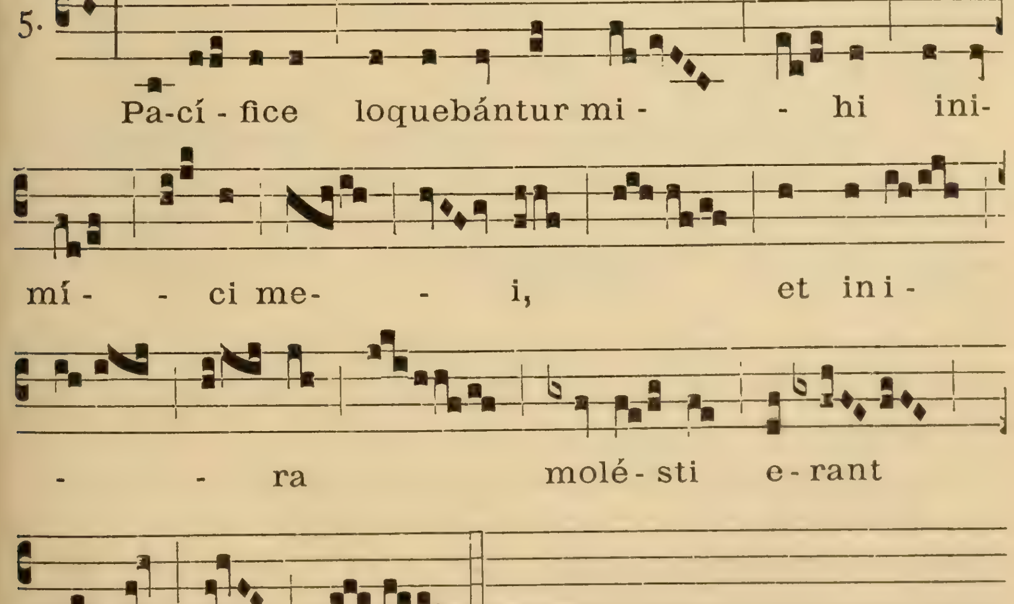


Le Verset du Graduel *Adjuvábit* atteint par le haut de son échelle le *sol*, qui figure sur la deuxième syllabe de *laetíficat*, et l'avant-dernière de *sanctificávit*. Il présente ainsi deux quintes superposées *fa ut*, *ut sol*, et contient, par cette dernière, un degré de plus que l'octave authentique. Il est donc du cinquième ton surabondant.

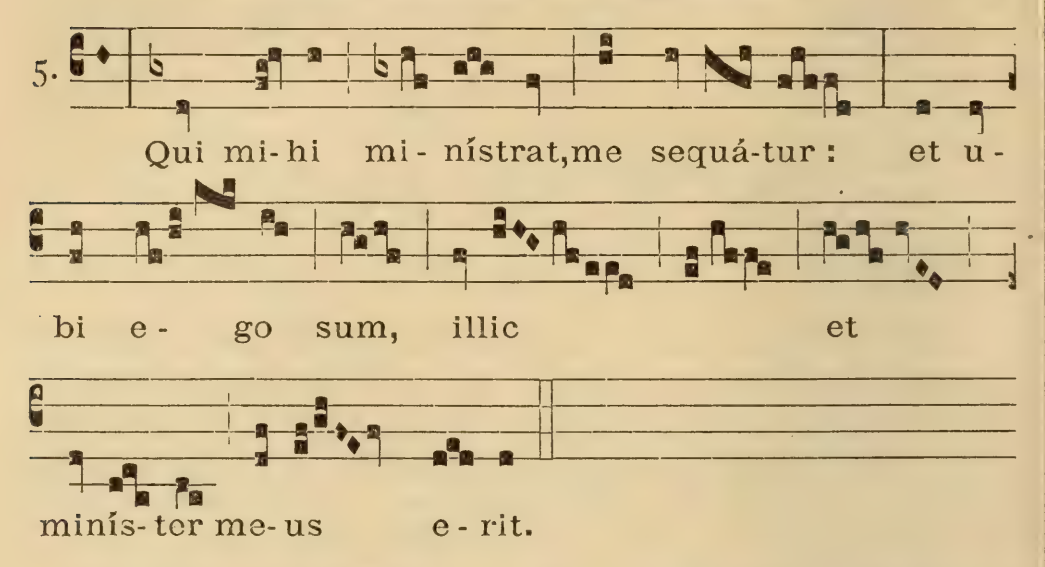
CINQUIÈME TON MIXTE.

194. — **Graduel du Vendredi après le Dimanche de la Passion.**

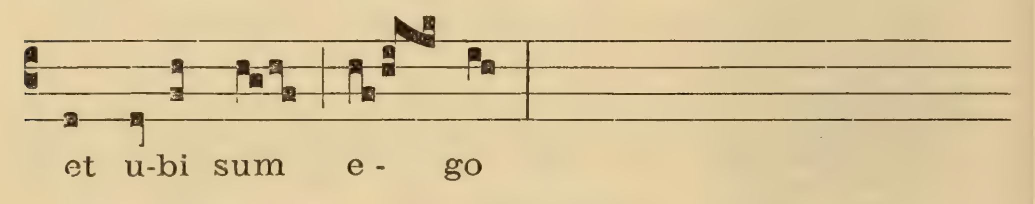




Communion de la Messe de S. Laurent, Martyr.



A la messe *Laetábitur*, au lieu de ces mots *et ubi ego sum*, on dit :



Le Graduel *Pacífice*, que la tierce inférieure sur le *ré* rend plagal en sa première partie, s'élève à la limite suprême de l'échelle authentique par le *fa* sur les substantifs *inimíci* et *ira* : il appartient donc au cinquième ton mixte.

Le Verset n'a pas été reproduit, parce que, ne descendant pas, comme le Graduel, au-dessous de la tonique, il est du cinquième ton parfait.

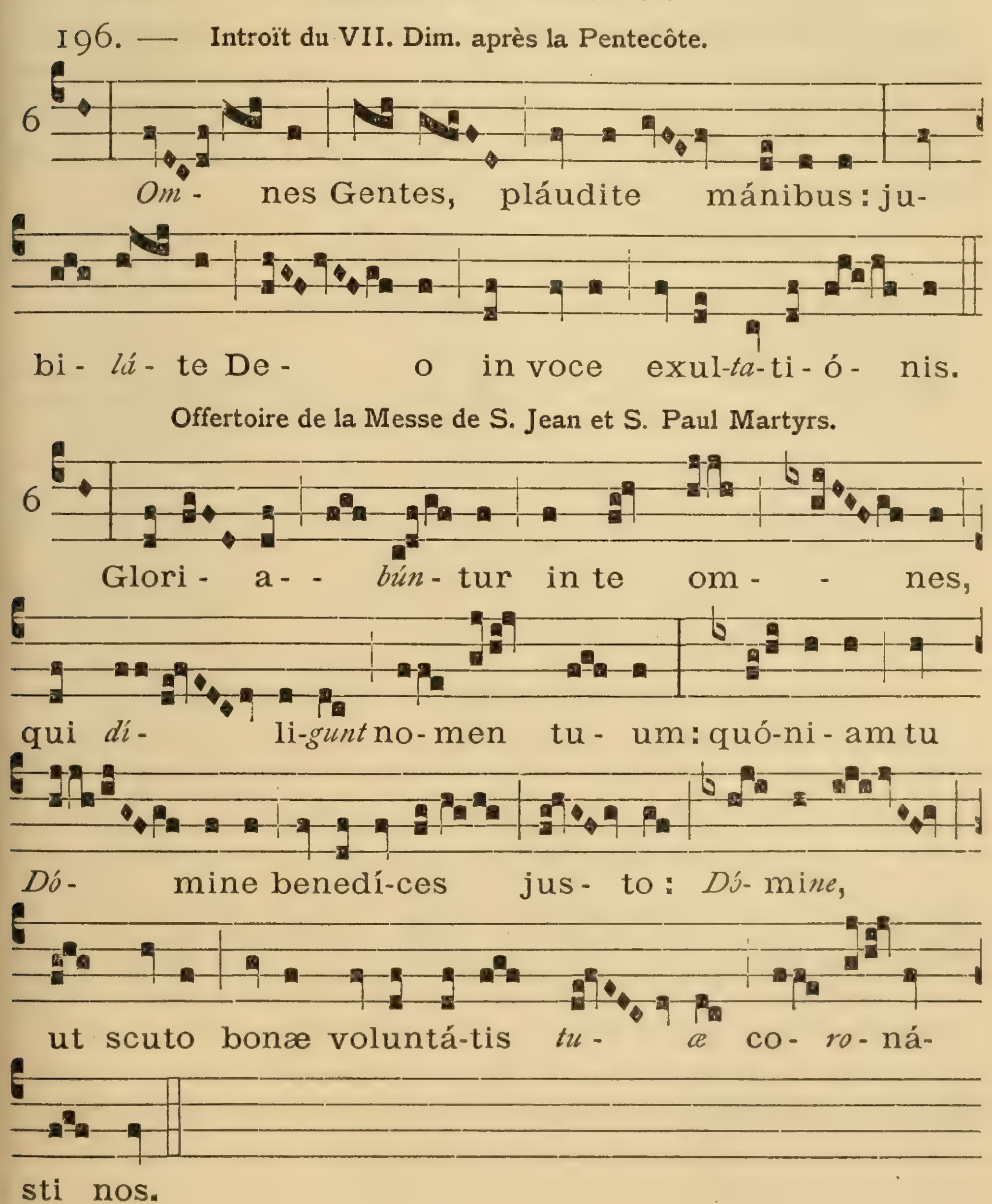
La Communion *Qui mihi* est bien aussi du cinquième ton mixte, car elle est tout à la fois authentique et plagale par ses deux quartes, l'une supérieure *ut fa* sur le pronom *ego*, et l'autre inférieure *fa ut* sur le substantif *minístér*.

SIXIEME TON.

195. — Le sixième ton fait partie du chant plagal : sa quarte est inférieure à la quinte, et ses notes principales s'expriment par la formule *fa la*.

SIXIÈME TON PARFAIT.

196. — **Introït du VII. Dim. après la Pentecôte.**

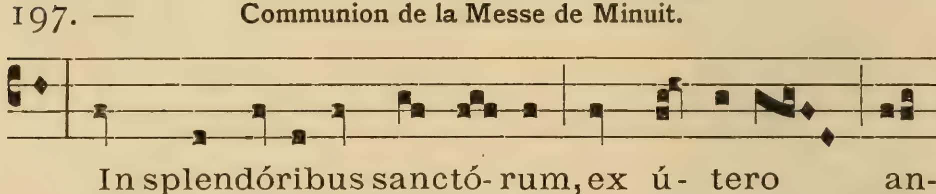


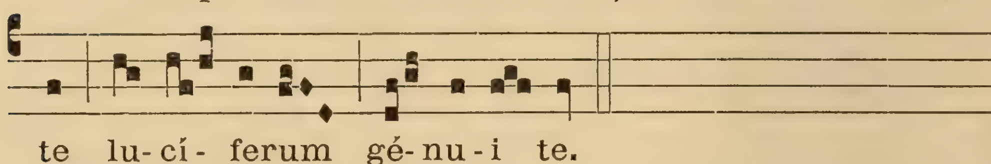
Ces deux morceaux, dont les notes extrêmes, au grave comme à l'aigu, s'appliquent aux syllabes marquées en italiques, ont leur échelle régulière, composée de la quinte *fa ut* et de la quarte qui lui est inférieure, et sont ainsi du sixième ton parfait.

Remarquons en passant que la phrase sur laquelle se chante *pláudite mánibus* dans l'Introït *Omnes* appartient, non au sixième, mais au premier ton : elle a bien sa terminaison en *ré*, et figure sous la même forme dans les Introïts du troisième Dimanche de l'Avent et du Dimanche de la Sexagésime, qui sont du premier mode.
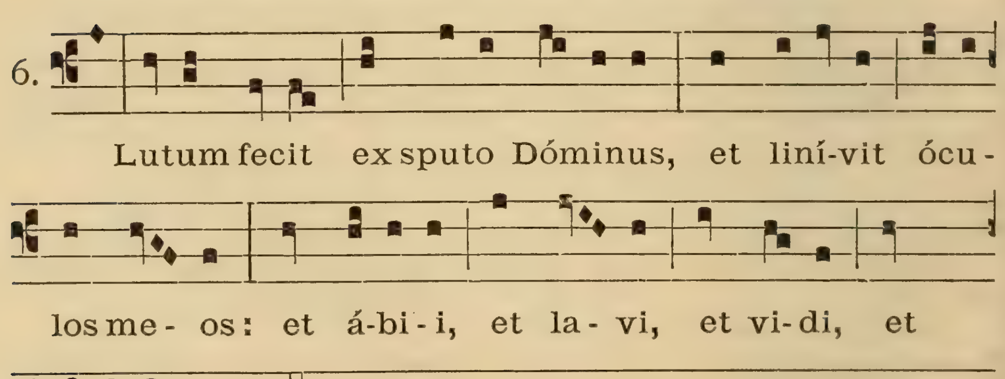
SIXIÈME TON IMPARFAIT.

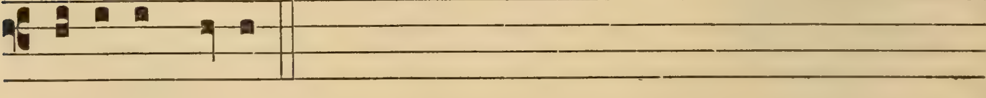
197. — **Communion de la Messe de Minuit.**





Communion du Mercredi après le IV. Dim. de Carême.
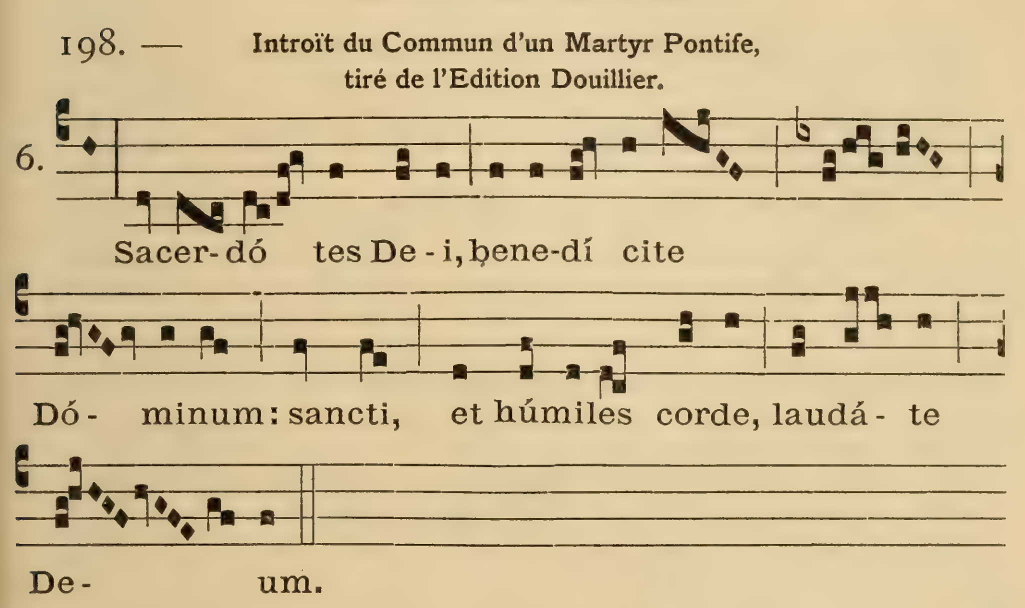




cré-didi De- o.

La Communion *In splendóribus*, qui s'élève à l'*ut* sur la seconde syllabe de *lucíferum*, a sa quinte régulière et complète, mais au grave elle s'arrête sur le *ré*, et manque d'un degré. Elle est donc du sixième ton imparfait.

Tel est aussi le caractère de la seconde Communion, qui, bien qu'elle arrive à la quarte inférieure sur la dernière syllabe du verbe *fecit*, ne dépasse pas à l'aigu la dominante, et ne contient entre ses notes extrêmes que l'intervalle d'une sixte, *ut la*.

SIXIÈME TON SURABONDANT.

198. — **Introït du Commun d'un Martyr Pontife, tiré de l'Edition Douillier.**
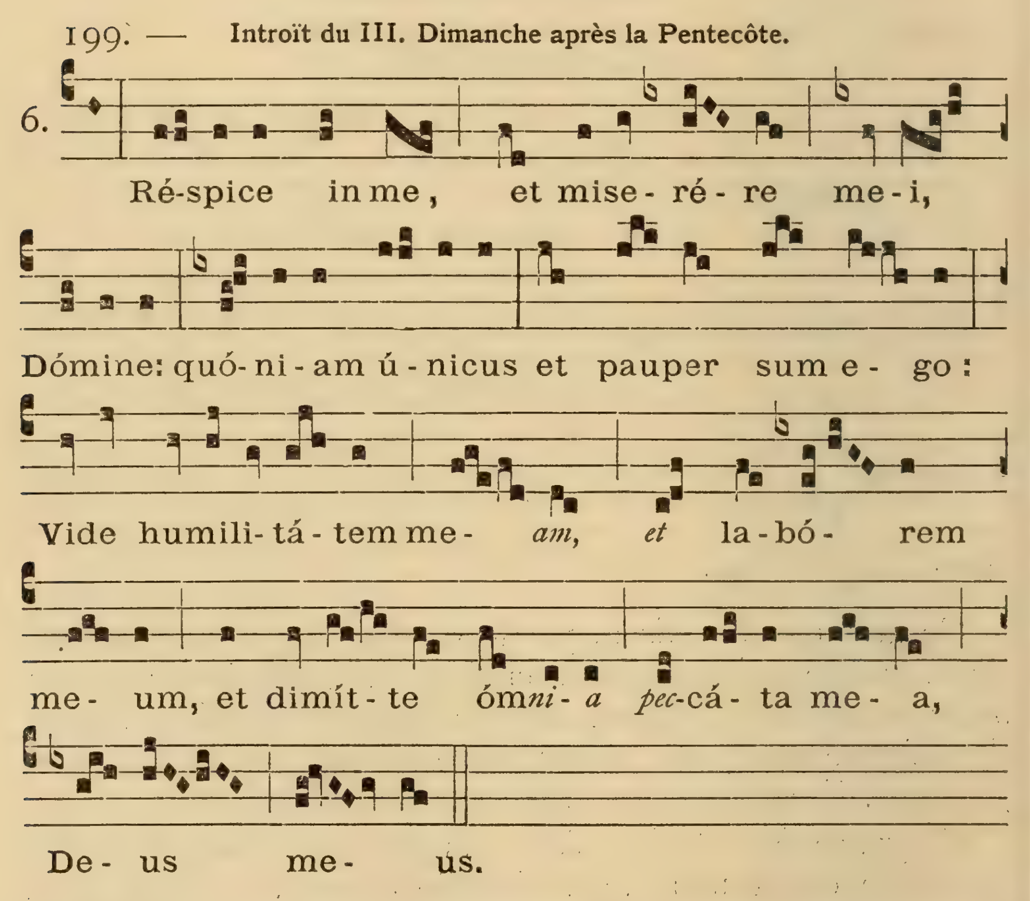


Ce morceau s'abaisse, par le *si*, d'un degré au-dessous de la quarte inférieure par la deuxième syllabe de *sacerdótes*, et comme il atteint en *ut* le haut de l'échelle plagale, il renferme entre ses points extrêmes les deux quintes *si fa, fa ut*. Il est ainsi du sixième ton surabondant.

Ce genre de notation n'est pas reproduit dans sa forme naturelle et régulière : son échelle primitive, qui était en *ut*, a été transposée à la quarte supérieure, de sorte que le *si* est venu prendre la place du *fa*, et devrait, au grave comme à l'aigu, être affecté du bémol.

Notre morceau vient d'une édition moderne, parce que le sixième ton, dans les Livres de Reims et Cambray, comme dans les anciens recueils, ne descend jamais à la quinte inférieure. La nuance du *si* toujours assez difficile à déterminer d'une manière exacte s'opposait à cette étendue de la gamme terminée en *fa*. On lui substituait de préférence, quand la nécessité s'en présentait, la forme du quatorzième ton, qui imprimait au chant une harmonie plus nette et moins variable.

SIXIÈME TON MIXTE.

199. — **Introït du III. Dimanche après la Pentecôte.**
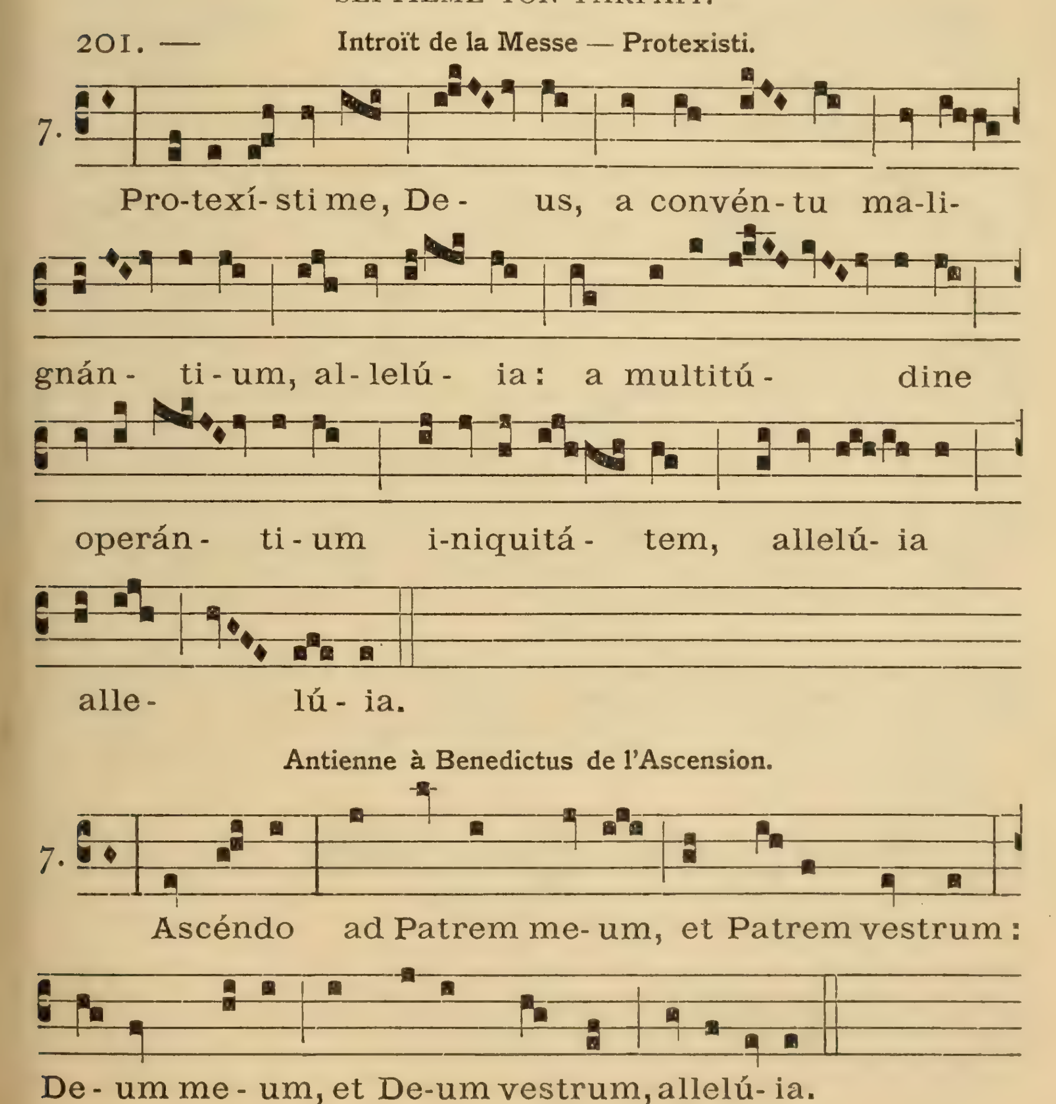


Cet Introït, qui s'élève en *mi* d'une tierce au-dessus de la quinte, sur *pauper sum*, descend à la quarte inférieure par les syllabes marquées en italiques, mais, comme il a

son intonation à la tonique et n'atteint pas la quarte supérieure, il tient plus du plagal que de l'authentique; il est donc du sixième ton mixte.

SEPTIEME TON.

200. — Le septième ton est du genre authentique : sa quarte occupe le haut de son échelle, et ses notes principales répondent à la formule *sol ré.*

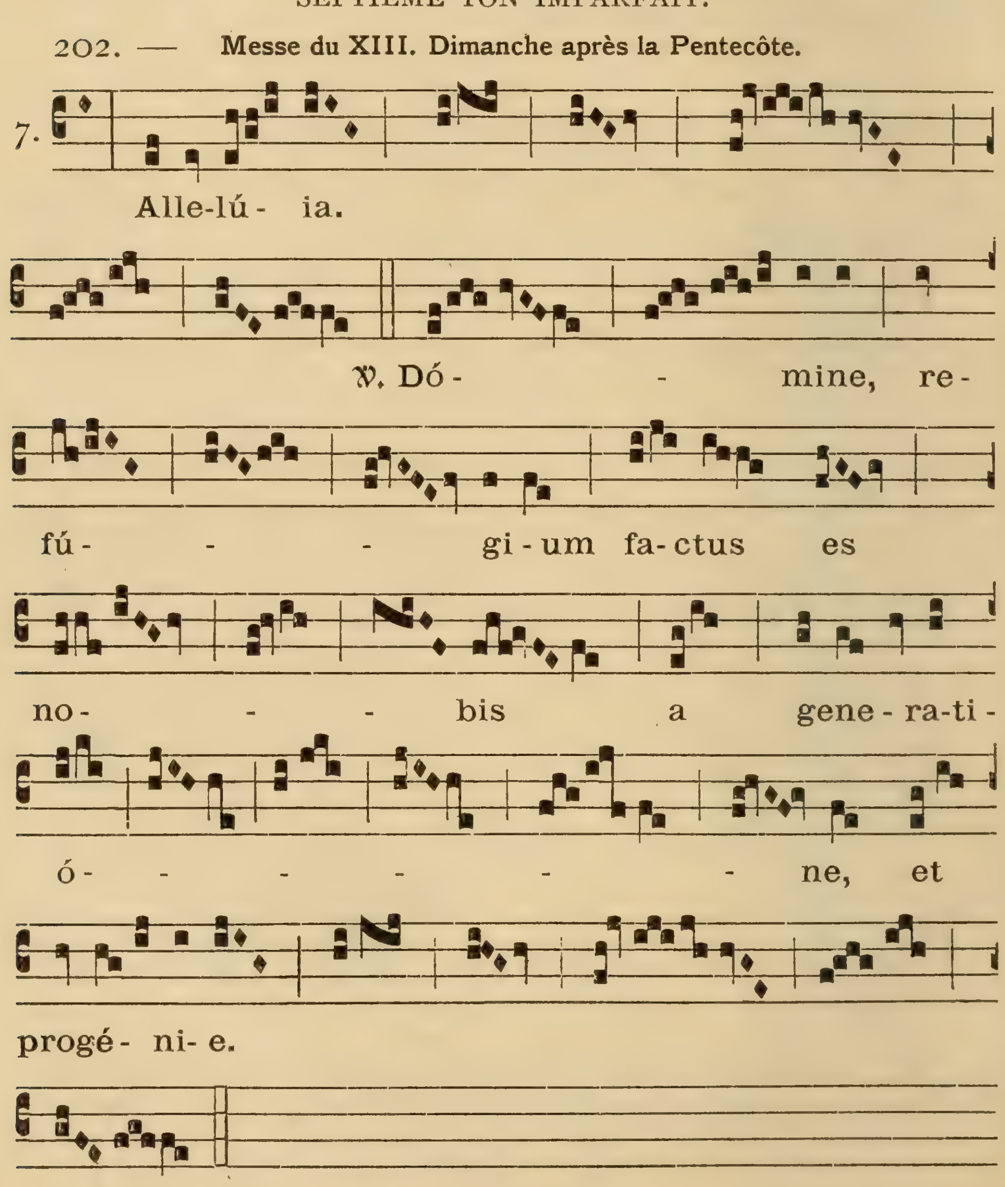
SEPTIÈME TON PARFAIT.



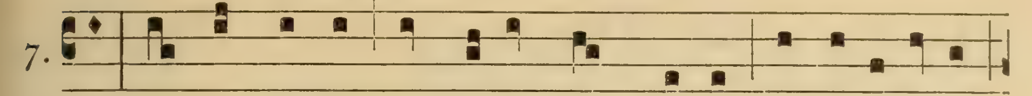
Ces deux exemples atteignent par la note *sol* le haut de la quarte supérieure, le premier sur *multitúdine* et le second sur *Patrem*, et, comme ils ne descendent pas au-dessous de la finale, ils contiennent exactement l'octave, composée de la quinte *sol ré*, et de la quarte *ré sol*, et sont du septième ton parfait.

SEPTIÈME TON IMPARFAIT.

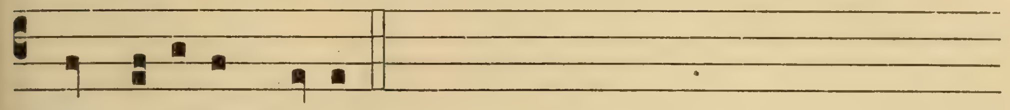
202. — **Messe du XIII. Dimanche après la Pentecôte.**



Antienne de S. Pierre, apôtre.



Tu es Petrus, et super hanc petram ædi-ficábo
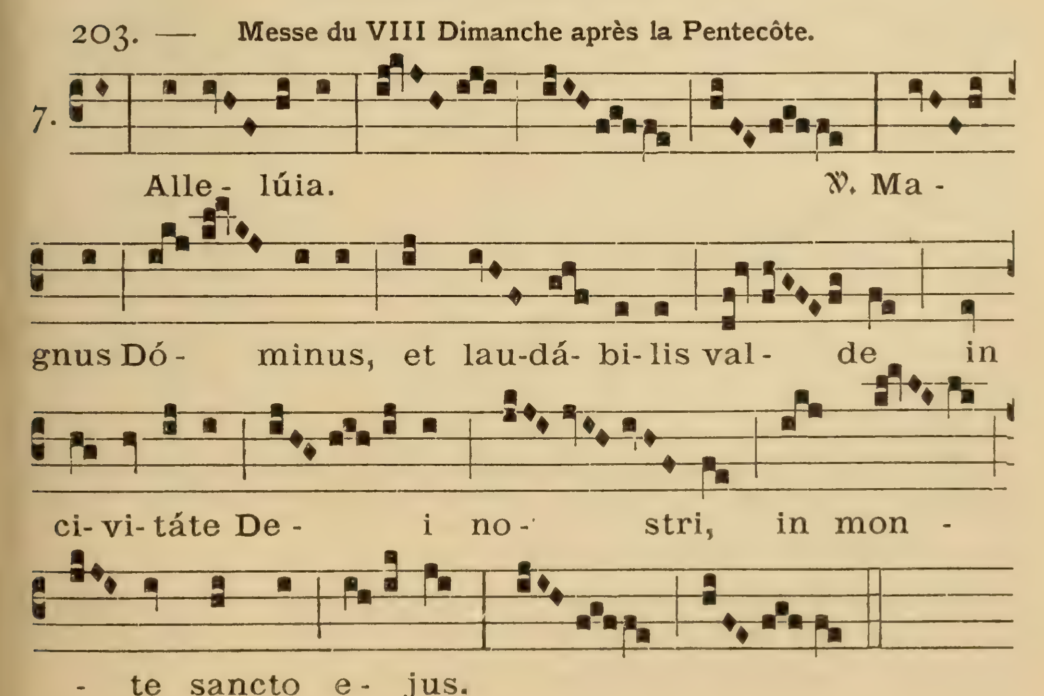


Ecclési- am me-am.

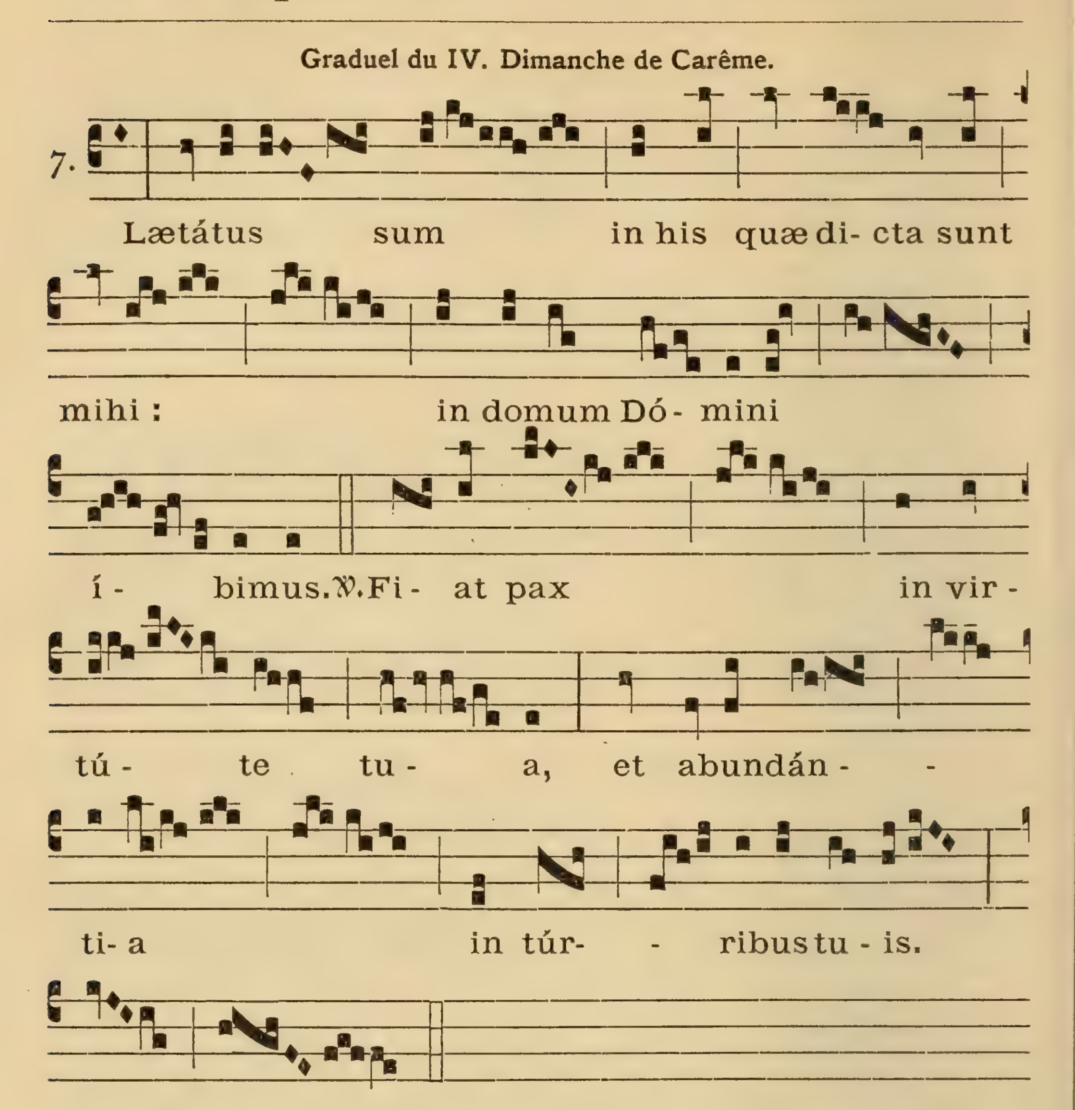
Le ℣. *Dómine* ne présente par la note *fa* qu'une tierce au-dessus de la quinte sur l'avant dernière syllabe de *generatióne*, et ne dépasse la dominante que d'un degré sur tout le restant de son texte; il forme donc un chant du septième ton imparfait.

Il en est de même de l'Antienne *Tu es Petrus*, qui ne contient entre ses notes extrêmes *sol mi* que l'intervalle d'une sixte.

SEPTIÈME TON SURABONDANT.

203. — **Messe du VIII Dimanche après la Pentecôte.**
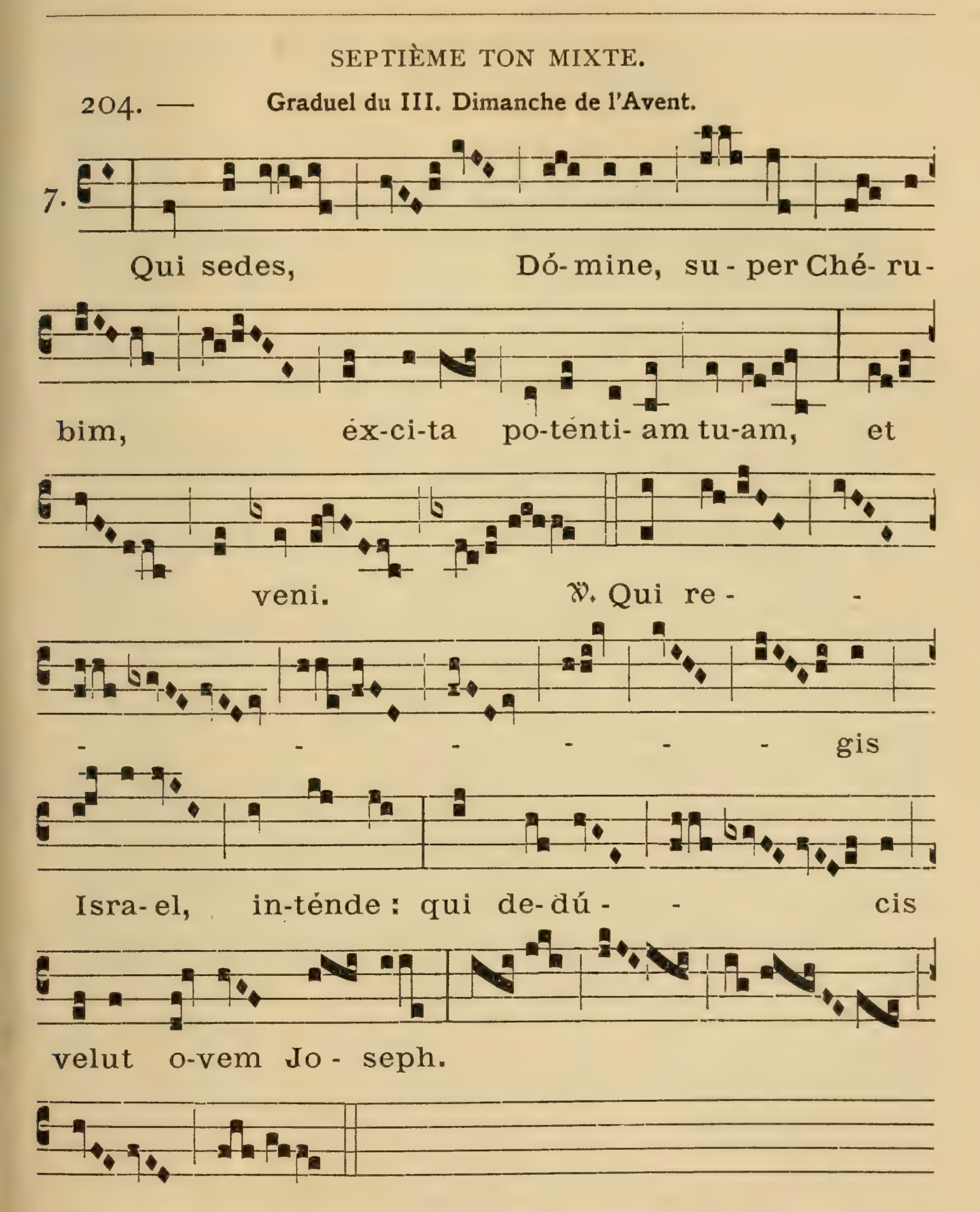




Le ℣. *Magnus Dóminus* excède d'un degré l'étendue de l'octave à l'aigu par le *la* sur la première syllabe des substantifs *Dóminus* et *monte*, et au grave par le *fa* sur l'adverbe *valde*, et contient, indépendamment de sa note la plus basse, les deux quintes superposées *sol ré*, *ré la*. Il présente donc le septième ton surabondant.

Il faut assigner le même caractère au verset du Graduel *Laetátus sum*, qui atteint également le *la* supérieur sur *pax* et sur la deuxième syllabe de *virtúte*.

SEPTIÈME TON MIXTE.

204. — **Graduel du III. Dimanche de l'Avent.**



Ce Graduel, d'une mélodie si pure et si riche, réunit l'authentique et le plagal par ses deux quartes complètes, l'une à l'aigu sur la première syllabe de *super*, et l'autre au grave sur *poténtiam tuam et veni*, et, comme il est suivi

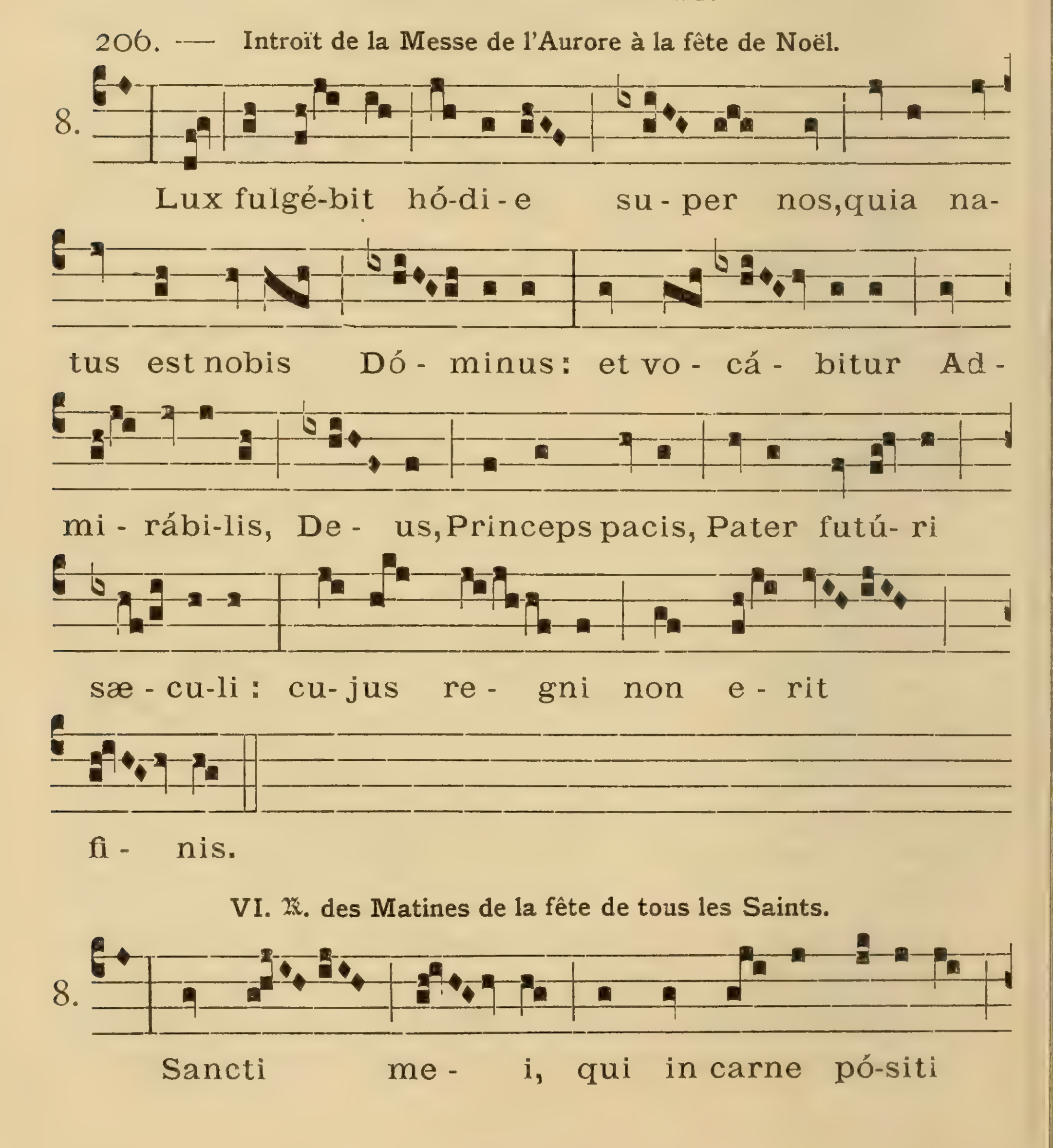
d'un verset qui manque de la partie inférieure de l'échelle, il appartient au septième ton mixte.
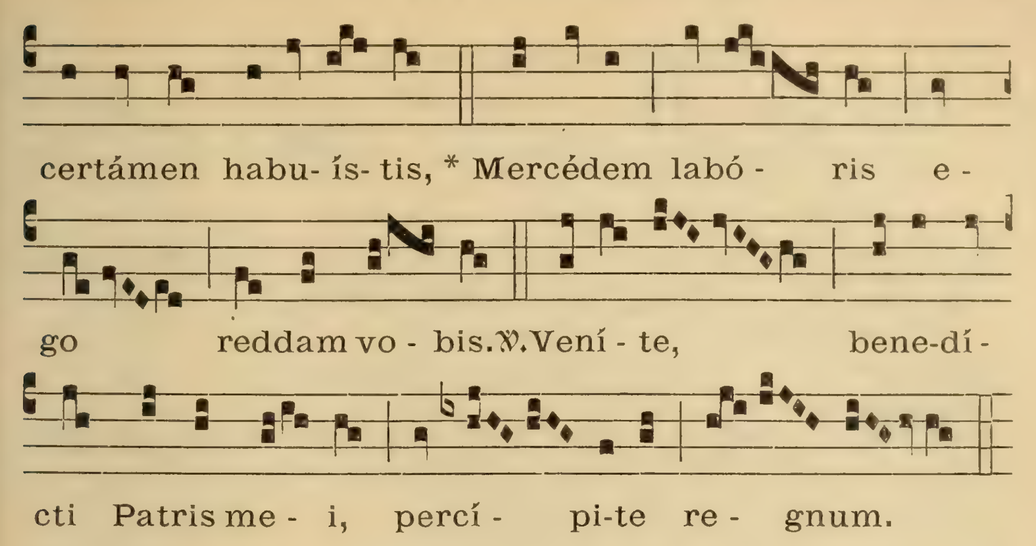
HUITIEME TON.

205. — Le huitième ton est de l'ordre plagal : sa quinte occupe le haut de son échelle, et ses notes principales distantes d'une quarte donnent lieu à la formule *sol ut.*

HUITIÈME TON PARFAIT.

206. — **Introït de la Messe de l'Aurore à la fête de Noël.**





Ces deux chants, dont le *ré* est la note extrême au grave et à l'aigu, occupent exactement toute l'étendue de l'échelle plagale, et sont du huitième ton parfait.

HUITIÈME TON IMPARFAIT.

207. — **Messe du Commun des Vierges.**

8.
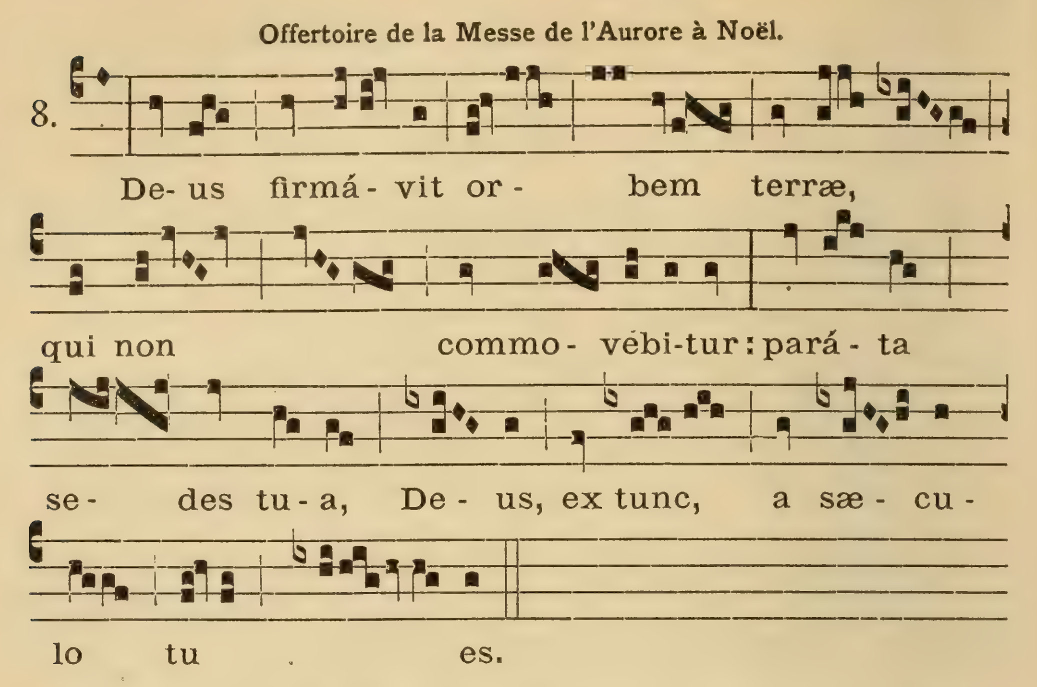
Di-lexí- sti justí - ti- am, et odí- sti i-ni -

qui - tá - tem: propter - e - a un - xit te De - us,

De - us tu - us, ó - le- o læ-tí- ti- æ præ con -

sór - tibus tu - is.
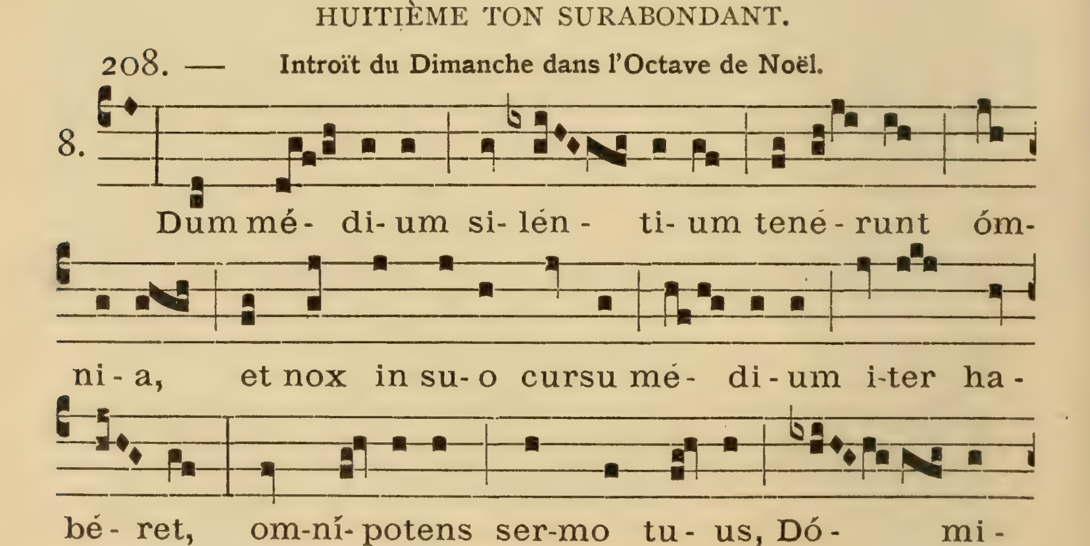
Offertoire de la Messe de l'Aurore à Noël.
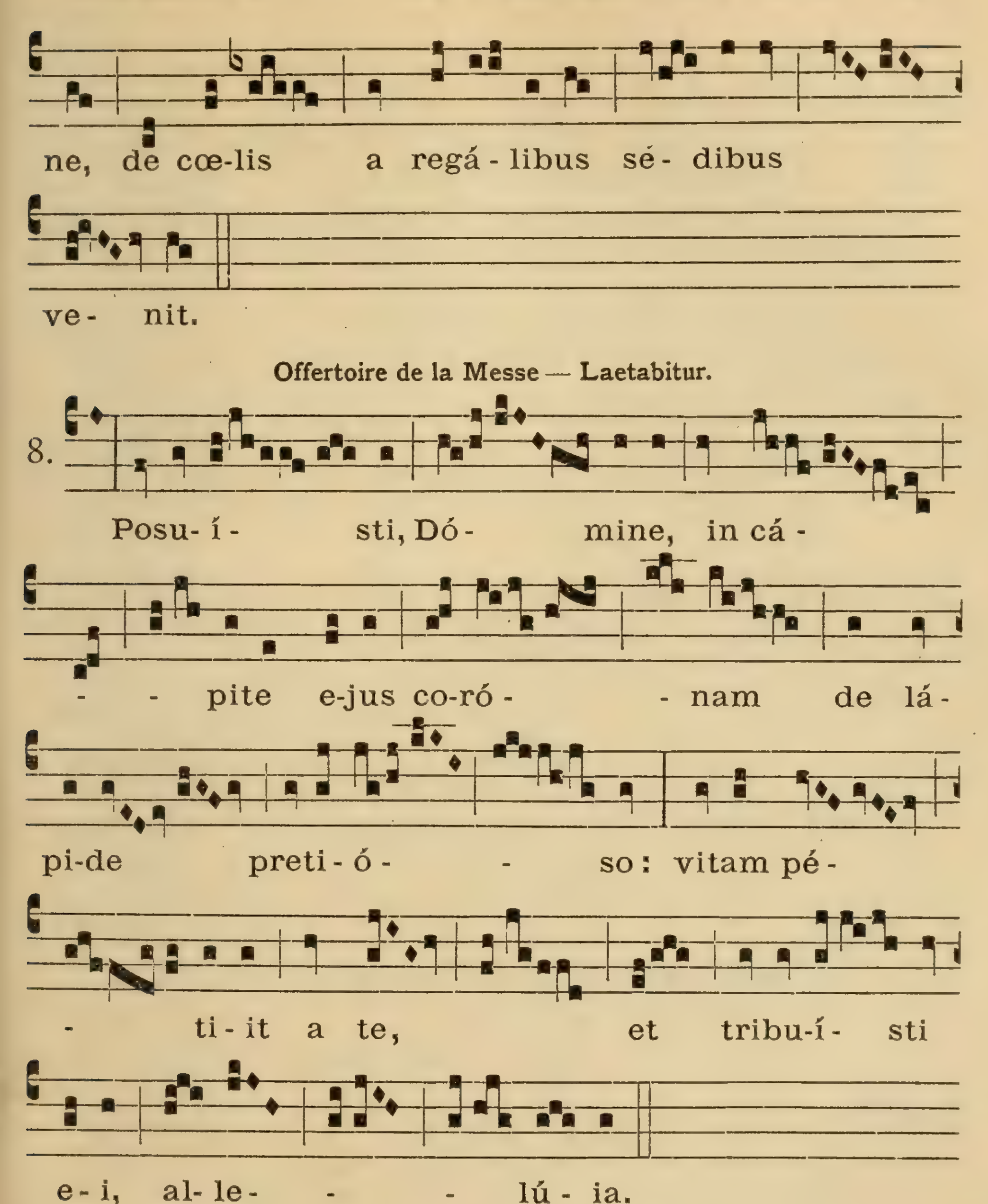


Ces deux notations s'élèvent à la quinte sur la syllabe accentuée de *justítiam*, *odísti* et *paráta*, mais elles ne présentent au grave qu'une seconde au-dessous de la finale. Elles ont donc une gamme incomplète, et sont du huitième ton imparfait.

HUITIÈME TON SURABONDANT.

208. — Introït du Dimanche dans l'Octave de Noël.
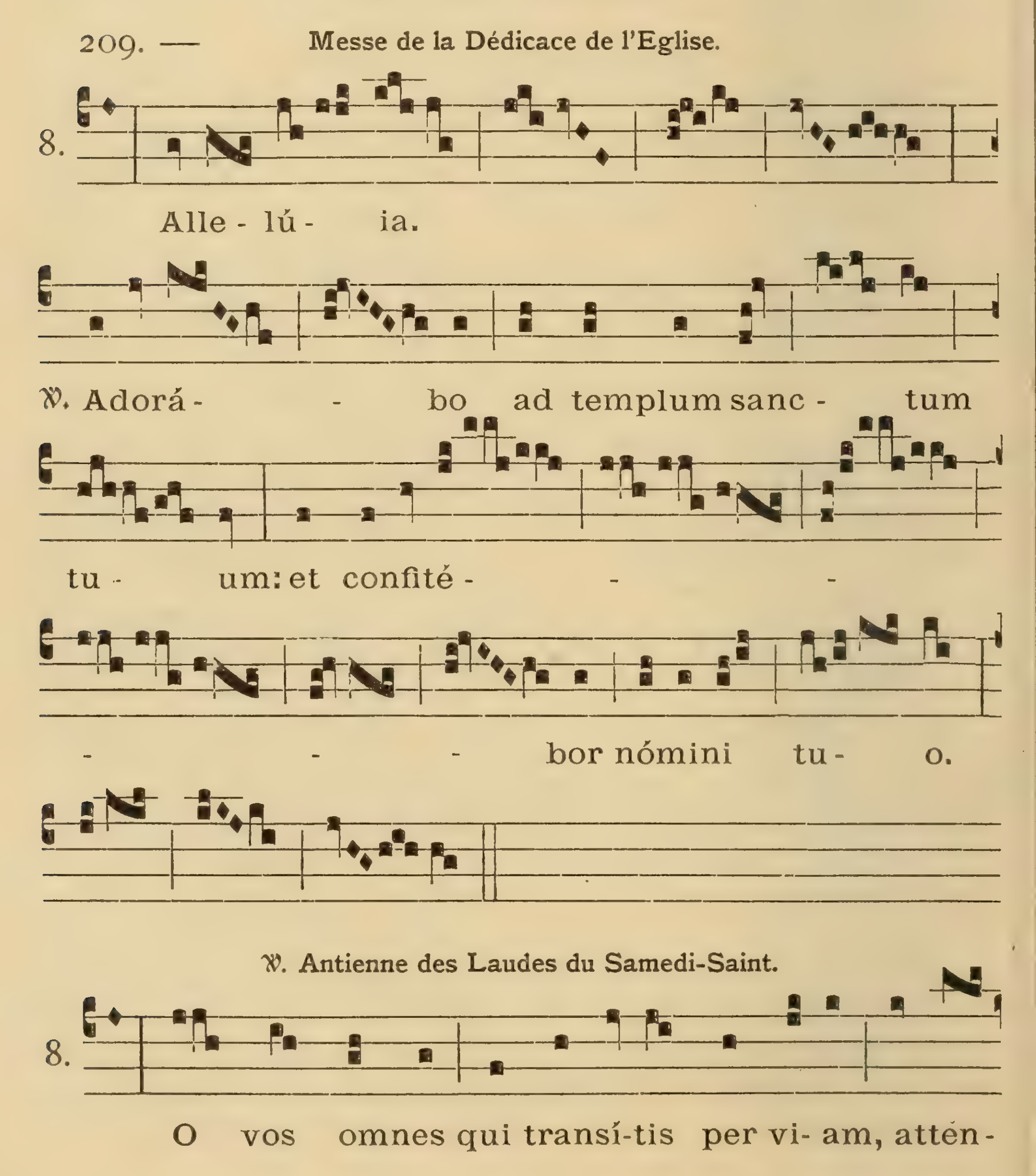


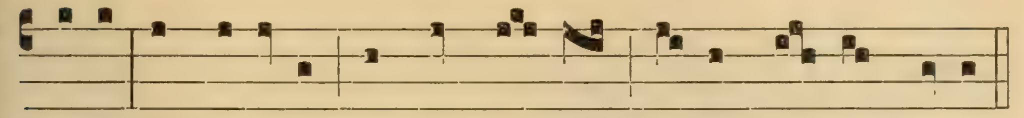


L'Introït *Dum médium* n'excède pas à l'aigu sa limite régulière, qu'il atteint sur *iter*, mais sur l'adverbe *dum* et la préposition *de* il descend par l'*ut* au-dessous de la quarte inférieure, et tire de ce point le caractère du huitième ton surabondant.

L'Offertoire *Posuísti* est du même genre : son échelle, plus étendue encore, contient également l'*ut* inférieur sur *cápite*, mais il s'élève sur l'accent de *corónam* et *pretióso* jusqu'à la sixte au-dessus de la tonique; il dépasse donc d'un degré, au grave comme à l'aigu, l'octave du huitième ton.

HUITIÈME TON MIXTE.





Ces deux morceaux, compris entre le *fa* grave et le *fa* aigu, présentent exactement l'étendue d'une octave, mais d'un côté ils atteignent, sur les verbes *confitébor* et *atténdite,* la tierce supérieure à la quinte, tandis que de l'autre ils ne s'abaissent que d'un degré au-dessous de la finale, et, s'ils sont incomplets dans la partie inférieure de leur échelle, ils n'en ont pas moins le caractère plagal, comme le démontre la fréquente répétition de l'*ut*, qui est leur dominante. Ils appartiennent donc au huitième ton mixte.

NEUVIEME TON.

210. — Le neuvième ton, qui correspond au premier, est de l'ordre authentique, et ses notes principales s'énoncent par la formule *la mi.*

NEUVIÈME TON PARFAIT.

211. — **Communion du III. Dim. de Carême.**

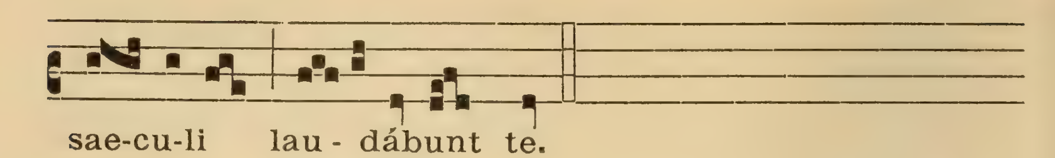
9.

Passer invénit si-bi domum, et turtur nidum, ubi

repó-nat pul-los su - os : altá - ri- a tu- a, Dómine

virtú-tum, Rex me - us, et De - us me - us : be - á-ti

qui hábi-tant in domo tu - a, in sae-culum



NEUVIÈME TON IMPARFAIT.

212. — **Introït du Dim. dans l'Octave de l'Ascension.**

9. Exáudi Dó- mine vocem me- am, qua clamávi

ad te, alle- lú - ia : tibi dixit cor me - um, quæsí-

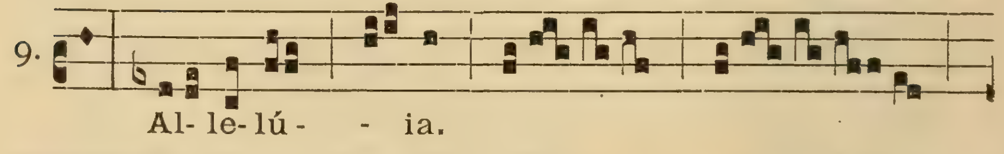
vi vultum tu - um, vultum tuum Dómine requí-

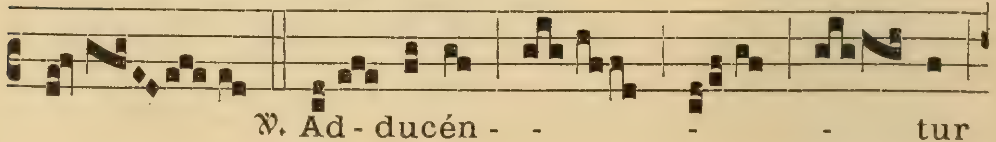
ram : ne a-vértas fá-ci- em tu-am a me, alle-lú-

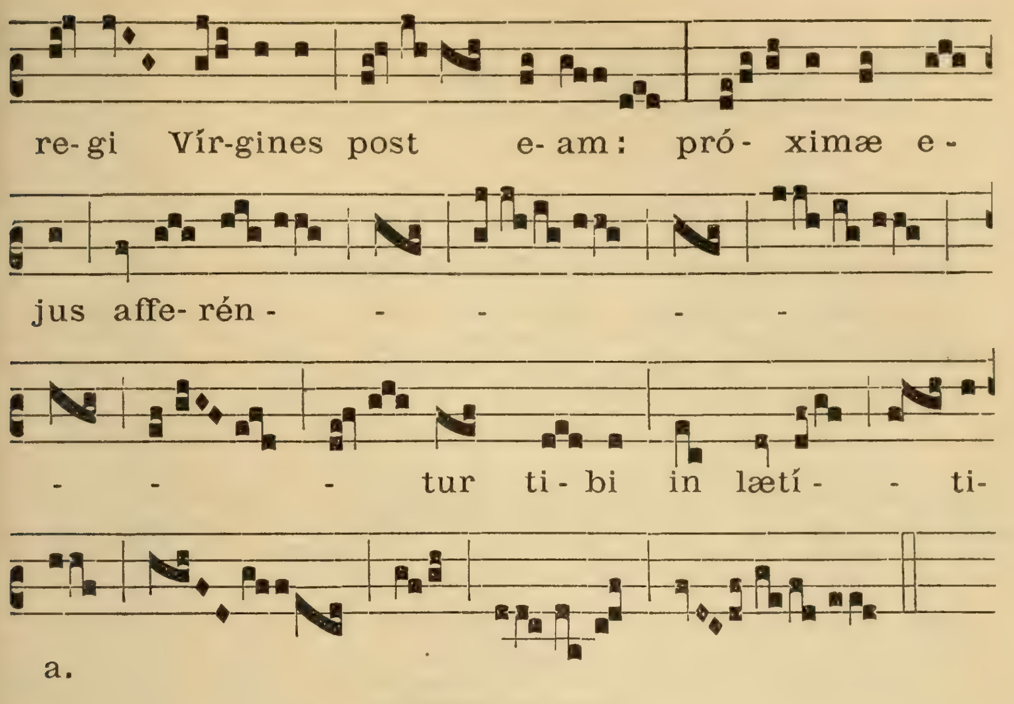
ia, alle - lú - ia.

NEUVIÈME TON MIXTE.

213. — **Messe Loquébar des Vierges martyres.**
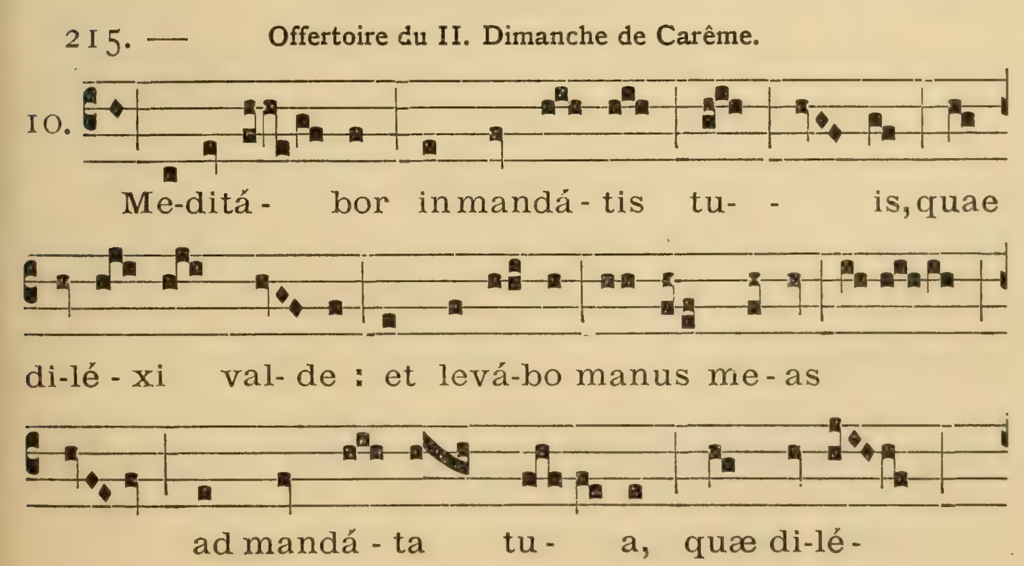






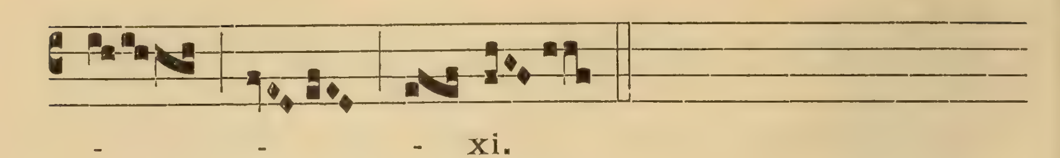
DIXIEME TON.

214. — Le dixième ton, qui est assimilé au deuxième, fait partie du chant plagal, et s'énonce par la formule *la ut*.

DIXIÈME TON PARFAIT.

215. — **Offertoire du II. Dimanche de Carême.**





\- - - xi.

DIXIÈME TON IMPARFAIT.

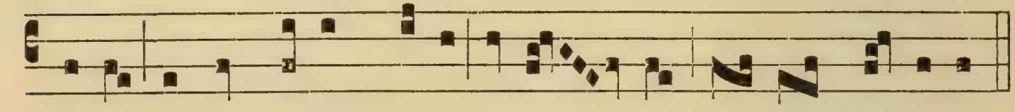
216. — **Communion de Saint Jean l'Evangéliste.**



10\. Exí - it sermo inter fratres, quod discípulus



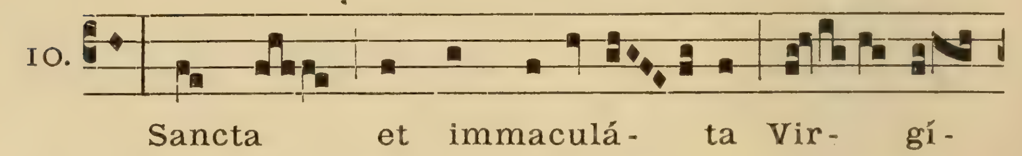
ille non mó-ri-tur : et non di- xit Jesus : Non mó -



ritur, sed sic e- um volo mané - re do- nec vé- ni-am.

DIXIÈME TON SURABONDANT.

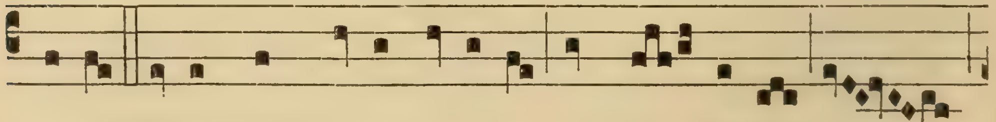
217. — **VI. ℟. des Matines de Noël.**



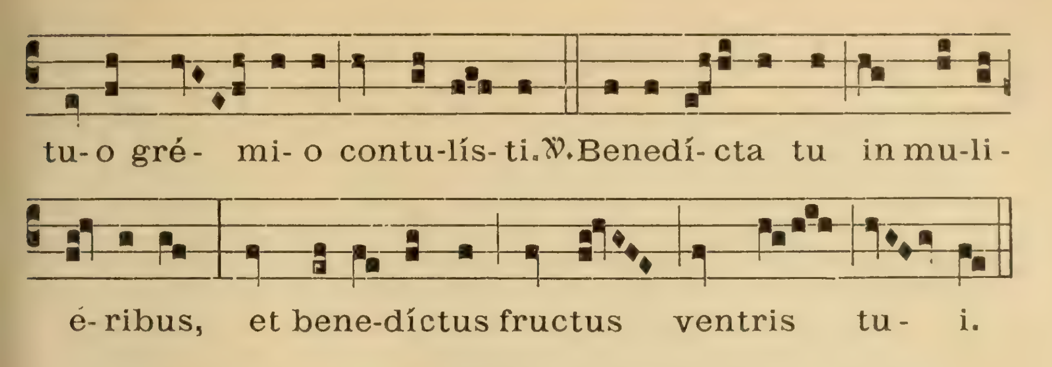
10\. Sancta et immaculá - ta Vir - gí -



ni-tas, quibus te láu - - dibus éf- feram né - -
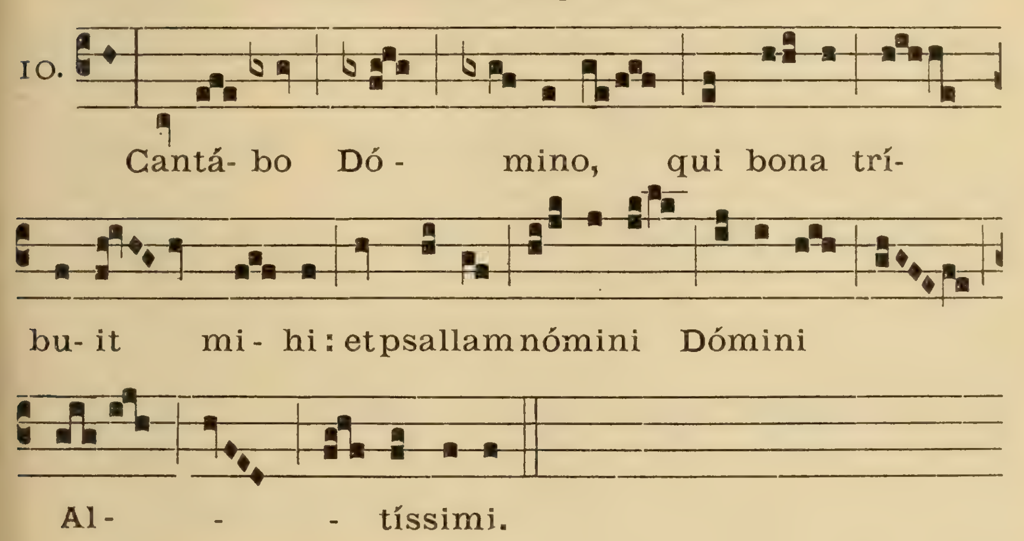


ci- o: * Quia quem cœli cápere non pó - terant,



DIXIÈME TON MIXTE.

218. — **Communion du II. Dim. après la Pentecôte.**

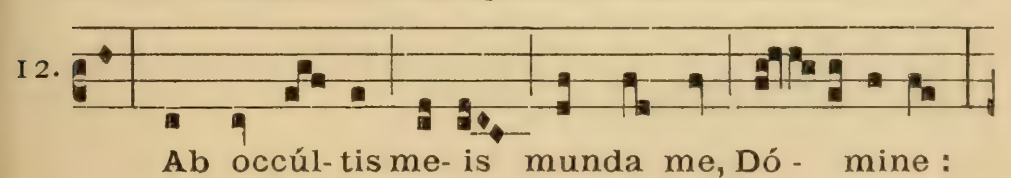


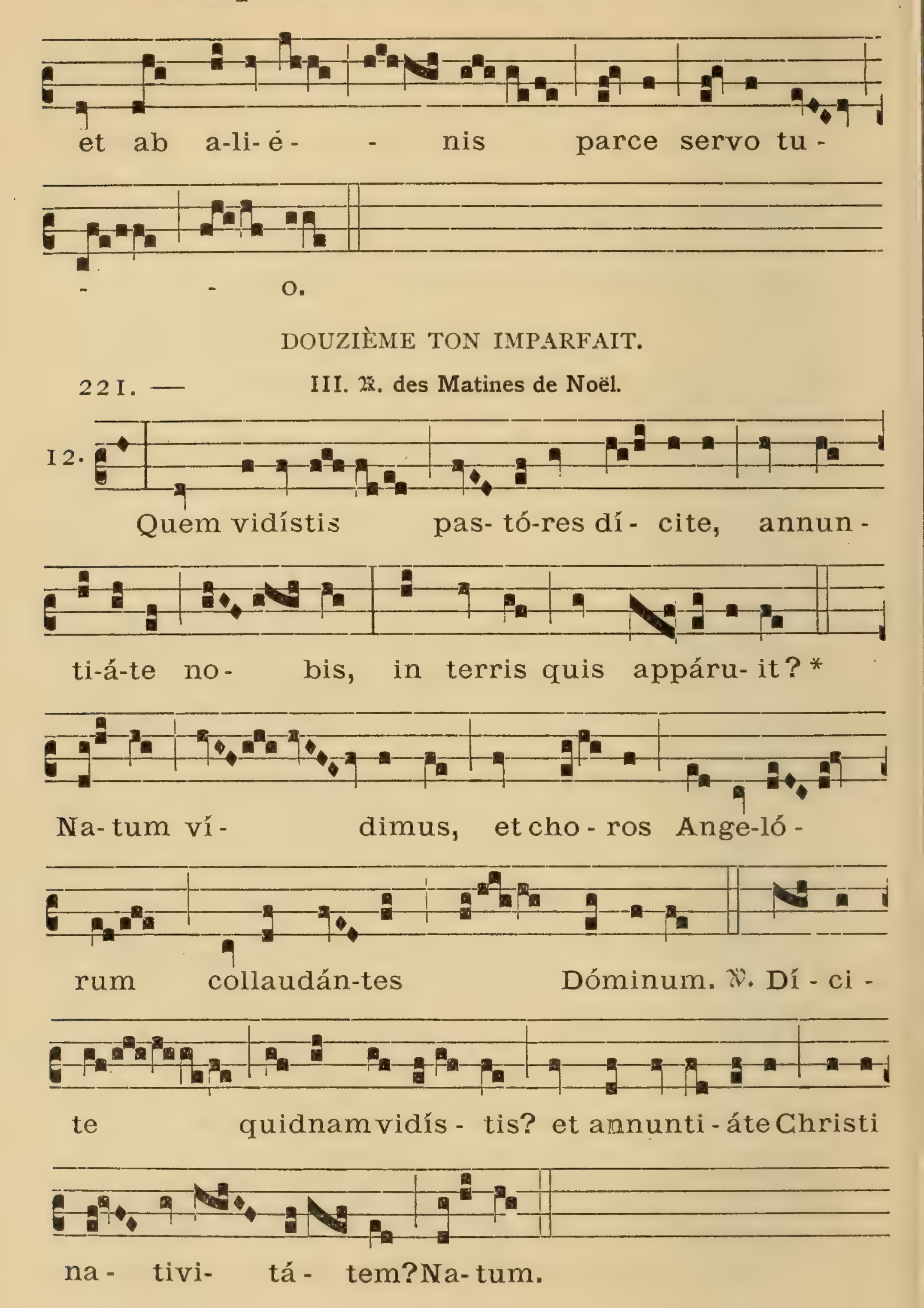
DOUZIEME TON.

219. — Le douzième ton, qui correspond au quatrième, est de l'ordre plagal, et ses notes principales sont contenues dans la formule *si mi.*

DOUZIÈME TON PARFAIT.

220. — **Communion du Lundi après le IV. Dim. de Carême.**




et ab a-li- é - - nis parce servo tu -
- - o.
DOUZIÈME TON IMPARFAIT.
221. — III. ℟. des Matines de Noël.
12.
Quem vidístis pas- tó-res dí - cite, annun -
ti-á-te no - bis, in terris quis appáru- it? *
Na- tum ví - dimus, et cho - ros Ange-ló -
rum collaudán-tes Dóminum. ℣. Dí - ci -
te quidnam vidís - tis? et annunti - áte Christi
na - tivi- tá - tem? Na- tum.

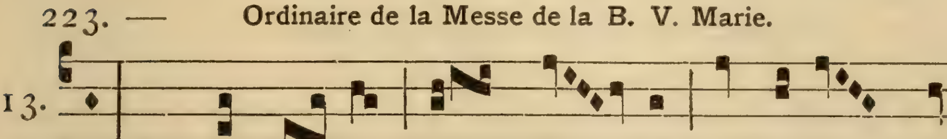
TREIZIEME TON.

222. — Le treizième ton appartient, comme le cinquième, son modèle, au genre authentique, et sa quinte est comprise dans la formule *ut sol.*

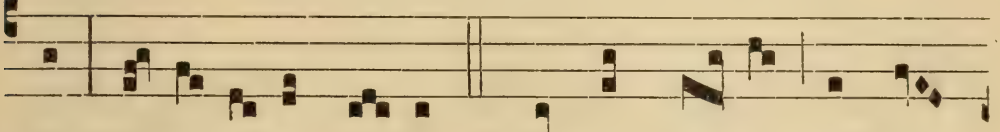


TREIZIÈME TON PARFAIT.

223. — **Ordinaire de la Messe de la B. V. Marie.**



I. Agnus De - i, qui tol - lis peccá-ta mun -
III. Agnus De - i, qui tol - lis peccá-ta mun -



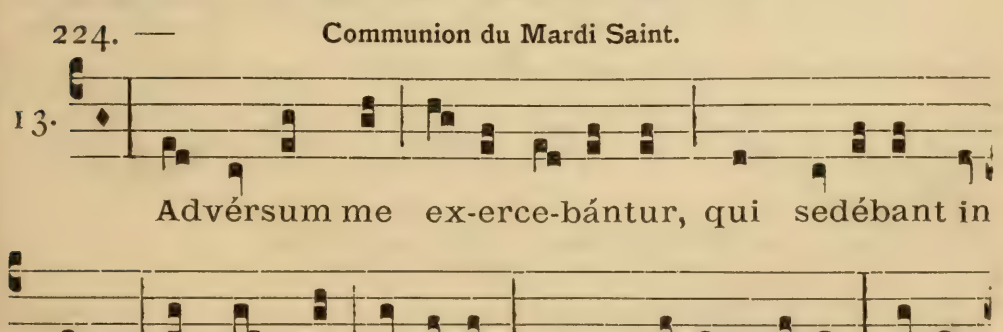
di, mi-se- ré- re no - bis. II. Agnus De - i, qui tol -
di, do-na no-bis pa- cem.
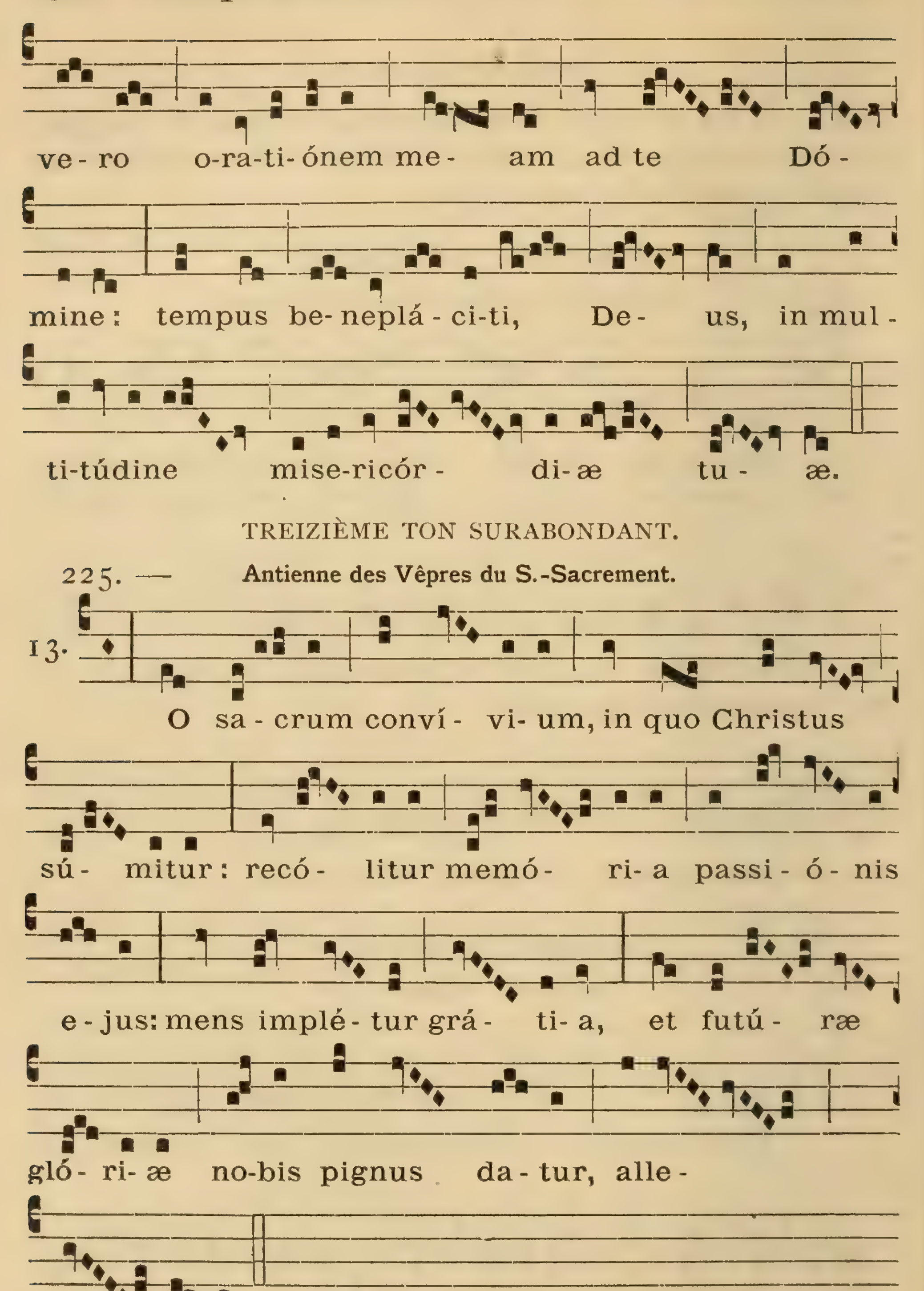


lis peccáta mundi, mi-se-ré - re no - bis.

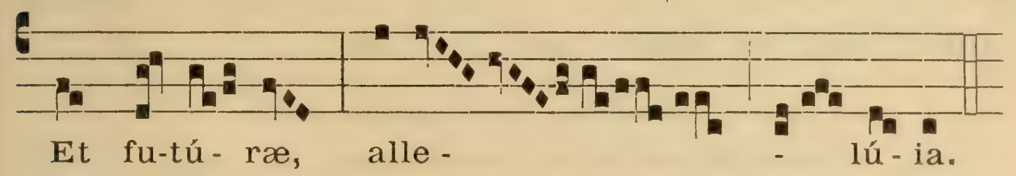
TREIZIÈME TON IMPARFAIT.

224. — **Communion du Mardi Saint.**




ve - ro o-ra-ti- ónem me - am ad te Dó -
mine : tempus be- neplá - ci-ti, De - us, in mul -
ti-túdine mise-ricór - di- æ tu - æ.
TREIZIÈME TON SURABONDANT.
225. — Antienne des Vêpres du S.-Sacrement.
13.
O sa - crum conví - vi- um, in quo Christus
sú - mitur : recó - litur memó - ri- a passi - ó - nis
e - jus: mens implé - tur grá - ti- a, et futú - ræ
gló - ri- æ no-bis pignus da - tur, alle -
- lú - ia.

On trouve dans l'Antiphonaire nº 906 les variantes qui suivent :



QUATORZIEME TON.

226. — Le quatorzième ton, de même genre que le sixième, est un chant de l'ordre plagal, et s'énonce par la formule *ut mi.*

QUATORZIÈME TON PARFAIT.

227. — **Offertoire de la Messe — Justus ut palma.**

14. In virtú-te tu- a Dó - mine læ-tá- bitur

jus- tus, et su-per salu-tá - re tu - um exultá-

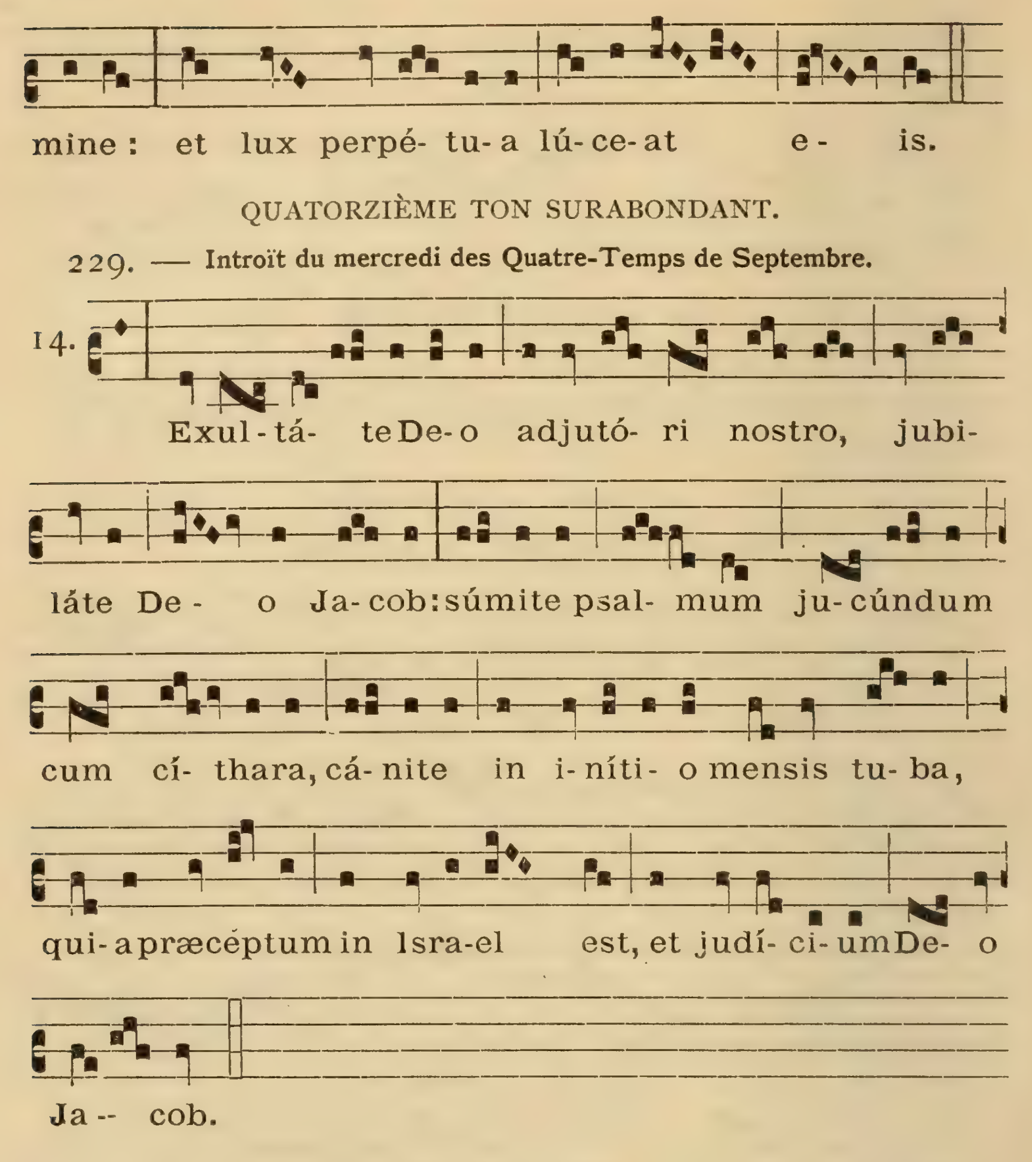
bit vehemén-ter: desidé- ri- um ánimæ e - jus

tribu - ís-ti e - - - i.

QUATORZIÈME TON IMPARFAIT.

228. — **Introït de la Messe des morts.**

14. Réqui- em æ-tér - nam dona e- is Dó-

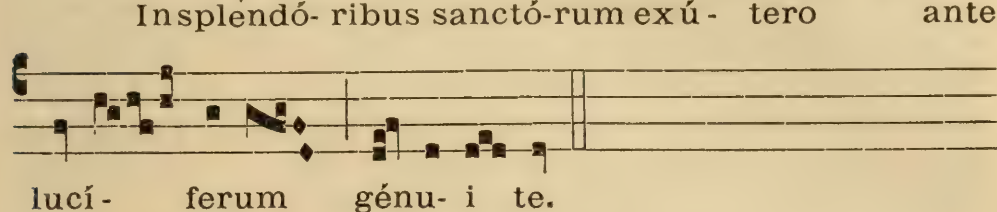


Section VI.

TONALITES MIXTES DE NOTES DIFFERENTES.

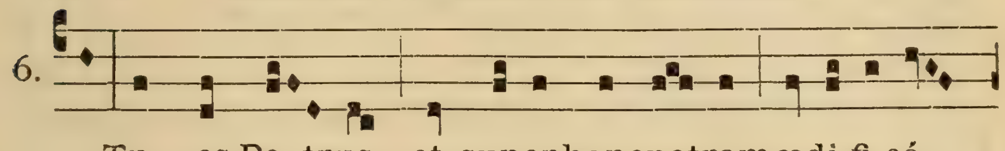
230. — Pour étudier ces sortes de tons mixtes, nous tirerons nos exemples du Graduel de Douillier, où ce double caractère de mélodie se reconnaît en quelques morceaux bien plus distinctement que dans les livres de Reims et Cambray.

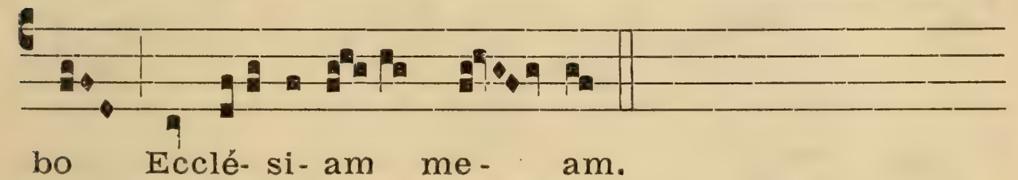
Communion de la Messe de minuit.



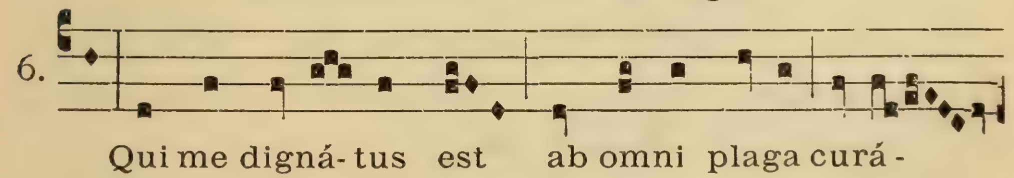
MORCEAUX DE COMPARAISON.

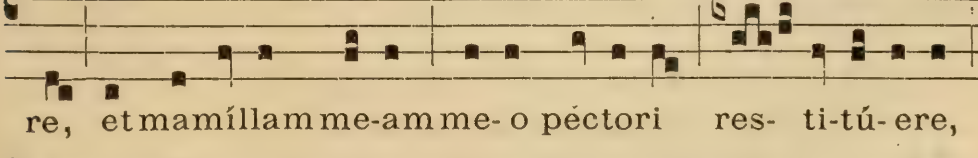
Communion de la Messe de S. Pierre, apôtre.





Communion de la Messe de Sainte Agathe.
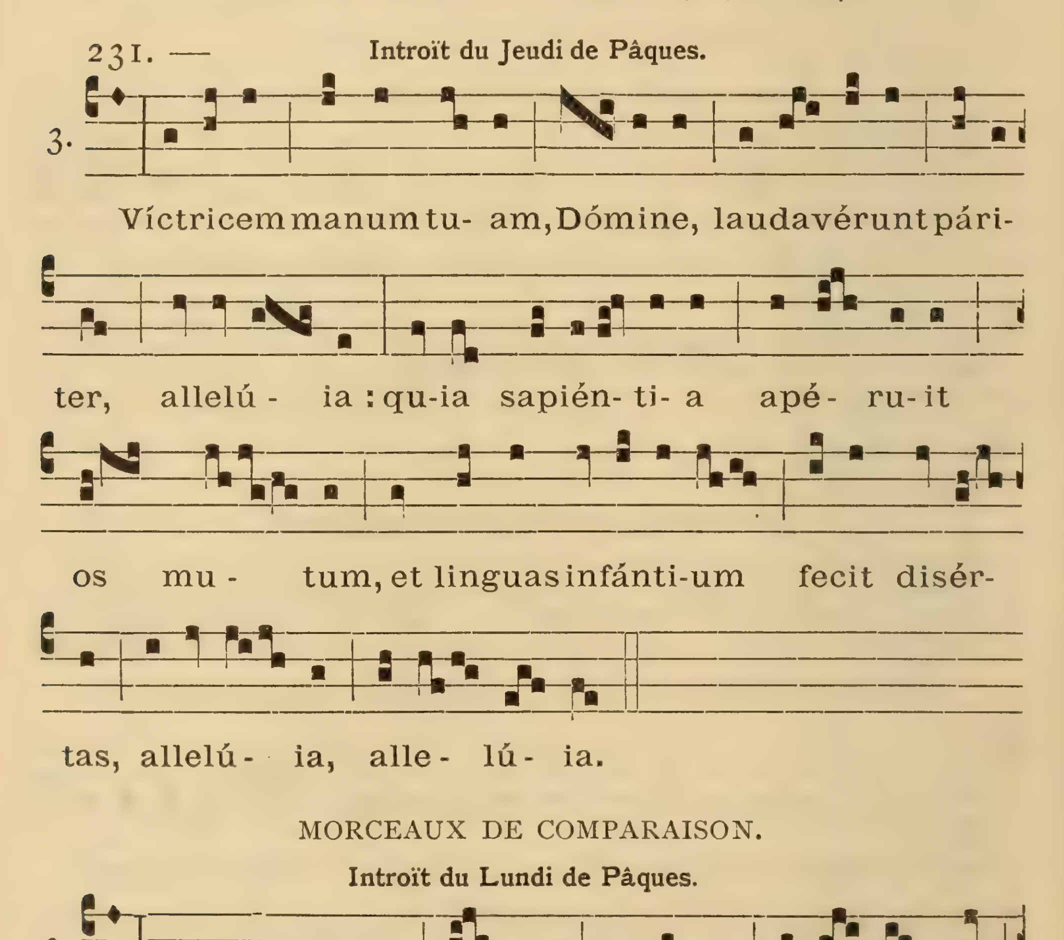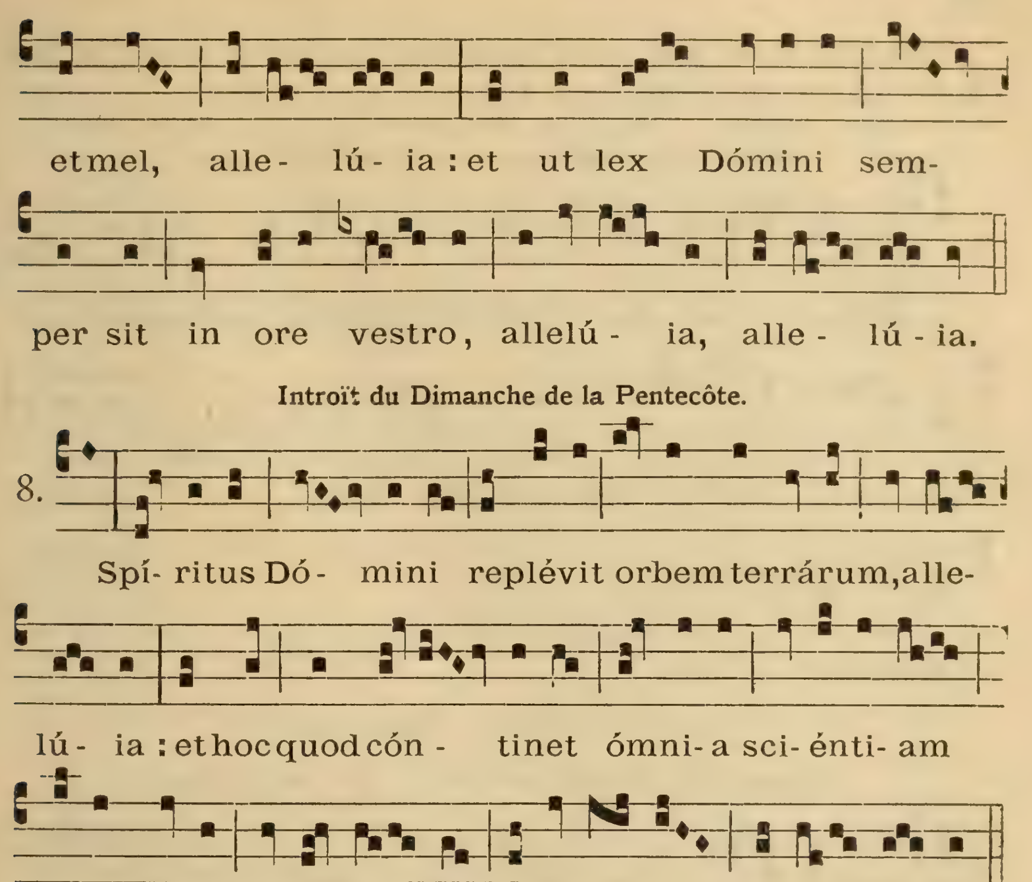






ipsum ínvoco De - um vi-vum.

La Communion *In splendóribus*, qui a sa phrase finale *génui te* du premier ton, est en réalité du sixième, et contient conséquemment la double modalité en *ré* et en *fa*. Elle offre en effet les mêmes groupes mélodiques que la Communion *Tu es Petrus*, et il suffirait, pour la ramener en *fa* et lui rendre l'unité de ton, de relever d'une tierce la formule finale, qui se retrouve identiquement, mais à deux degrés plus haut, dans la Communion *Qui me dignátus est* au-dessus de ces mots : *Deum vivum;* c'est au reste ce qui a été fait dans le Graduel de Reims et Cambray (n° 197).

231. — **Introït du Jeudi de Pâques.**



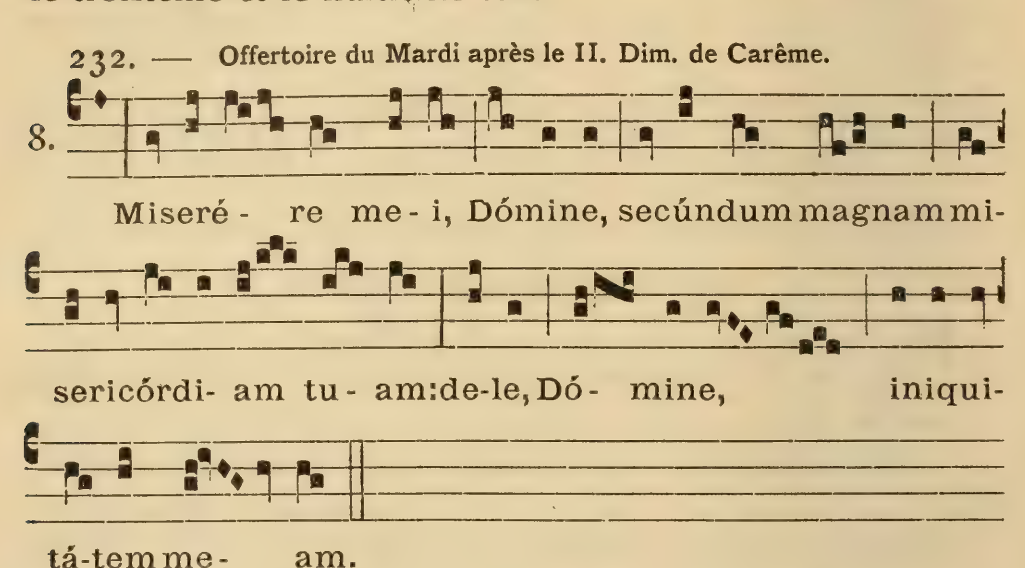
Introdúxit vos Dó-minus in terram flu-én-tem lac



L'Introït *Victrícem*, qui se termine en *mi*, et s'élève jusqu'au *ré* aigu, appartient régulièrement au troisième ton, mais il contient dans son ensemble plusieurs phrases mélodiques que nous retrouvons exactement dans les Introïts *Introdúxit vos* et *Spíritus Dómini*, tous deux du huitième ton. Ainsi, en regard du premier, il présente *apéruit* noté comme *Dóminus*, et *os* comme *lex*, et ces mots *et linguas infántium* se chantent absolument comme *ómnia sciéntiam* de l'Introït *Spíritus Dómini*. Signalons encore particulièrement la quarte et la quinte descendantes *ut la*, *ut sol*, vrai type du huitième ton, sur l'adjectif *mutum*, et les deux derniers *allelúia*, qui, sauf la terminaison, se modulent comme à l'Introït *Introdúxit vos*.

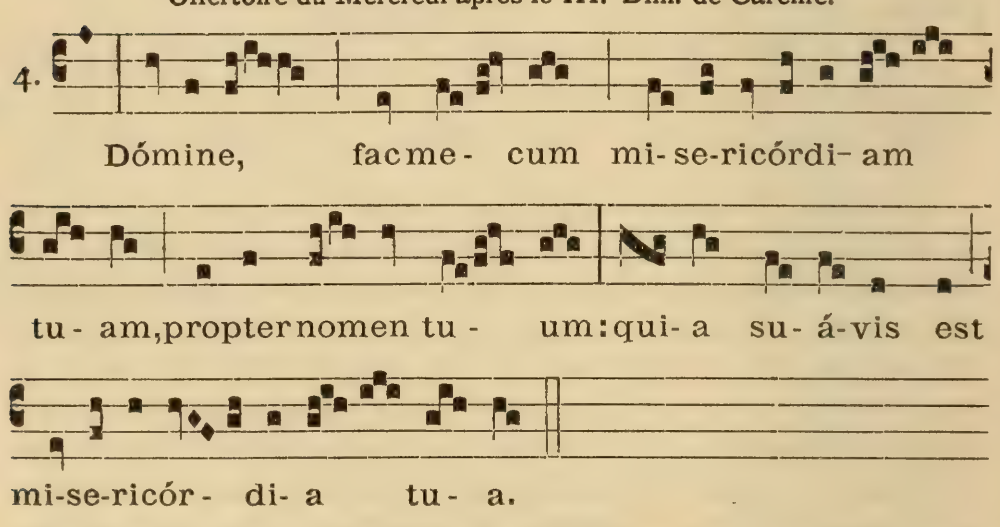
On voit donc que notre morceau renferme tout à la fois le troisième et le huitième ton.

232. — **Offertoire du Mardi après le II. Dim. de Carême.**



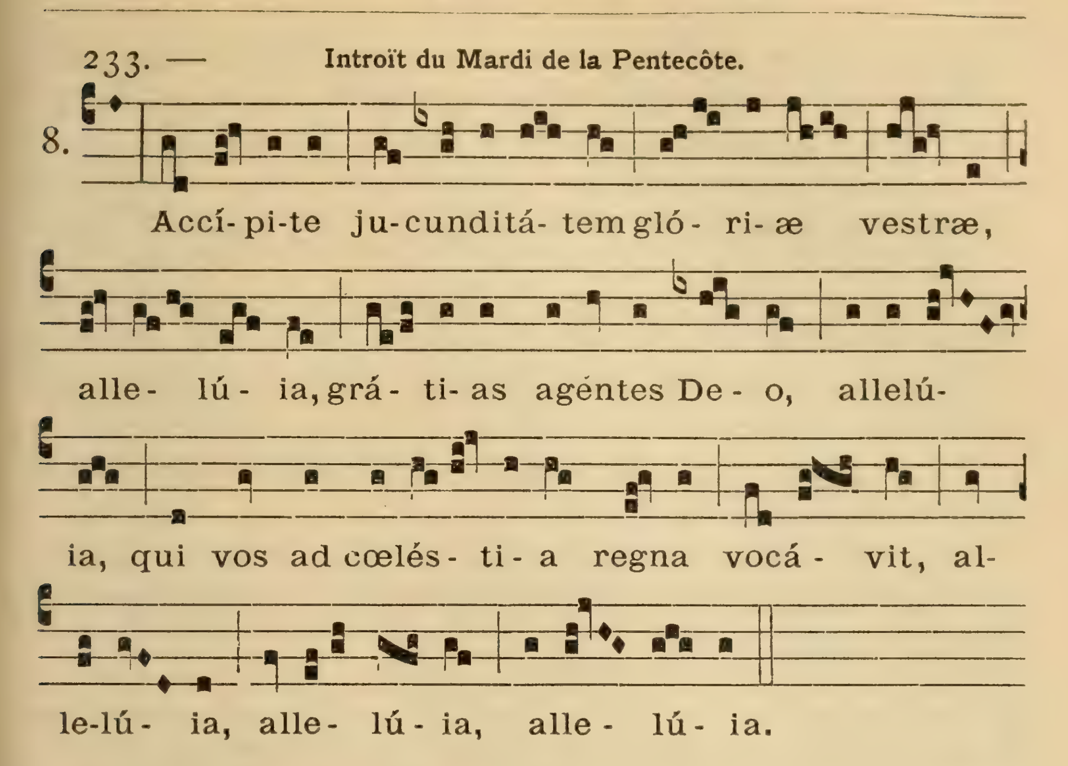
MORCEAU DE COMPARAISON.

Offertoire du Mercredi après le III. Dim. de Carême.



Le premier Offertoire emprunte au second la modulation de *misericórdiam tuam*, qui appartient à la terminaison en *mi*, et, comme il a le *sol* pour finale, il réunit dans son ensemble une double tonalité.

233. — **Introït du Mardi de la Pentecôte.**



Cet Introït, qui finit en *sol*, et contient entre ses notes extrêmes les deux quartes *ré sol*, *sol ut*, forme par son échelle incomplète le huitième ton imparfait, mais il prend le caractère du quatrième ton sur le mot *vestrae* et le premier *allelúia* terminés en *mi*, et présente la même nuance dans la phrase *grátias agéntes Deo* et le substantif *regna*. Il offre donc par sa contexture un genre de tonalité mixte.

Section VII.

DES TONS REGULIERS ET IRREGULIERS.

234. — Nous n'avons pas encore abordé cette distinction.

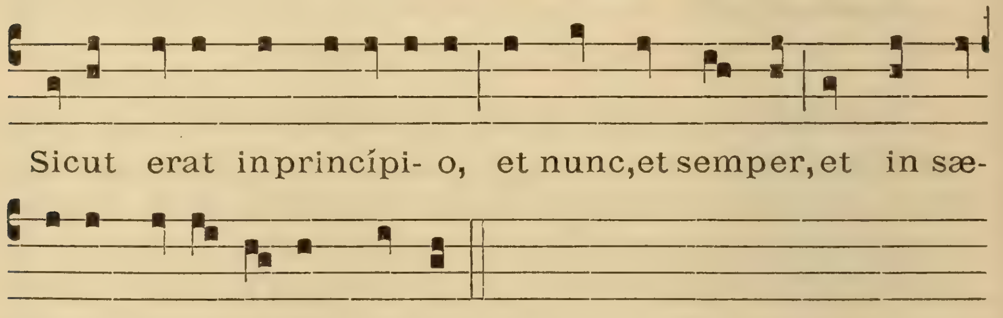
Un ton est *régulier* quand il se termine à la finale; il est *irrégulier* s'il finit par une autre note.

Nous n'avons présenté jusqu'ici dans nos exemples que des tons réguliers, mais il n'existe à proprement parler aucun ton irrégulier. On ne peut en effet considérer comme

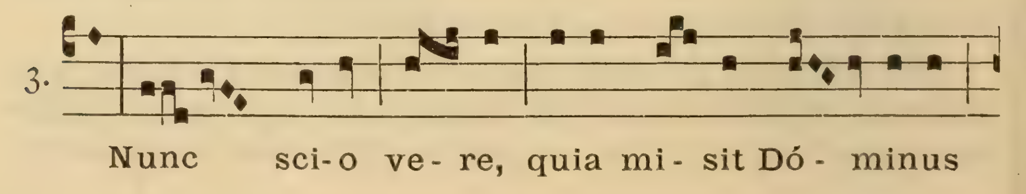
tels des chants qui ne manquent de leur finale que parce qu'ils sont incomplets, et ont un accessoire qui en est la continuation nécessaire. C'est ainsi que le Psaume à la messe et à l'office a toujours son complément dans l'Introït et l'Antienne dont il est suivi. Tel peut être aussi le Verset alleluiatique qui se dit après le Graduel : s'il ne vient pas finir à la tonique, c'est que le chantre ou le copiste a négligé d'y joindre le neume, toujours sous-entendu dans les manuscrits, et qui d'ailleurs se retrouve dans l'*allelúia* répété à la fin du verset.

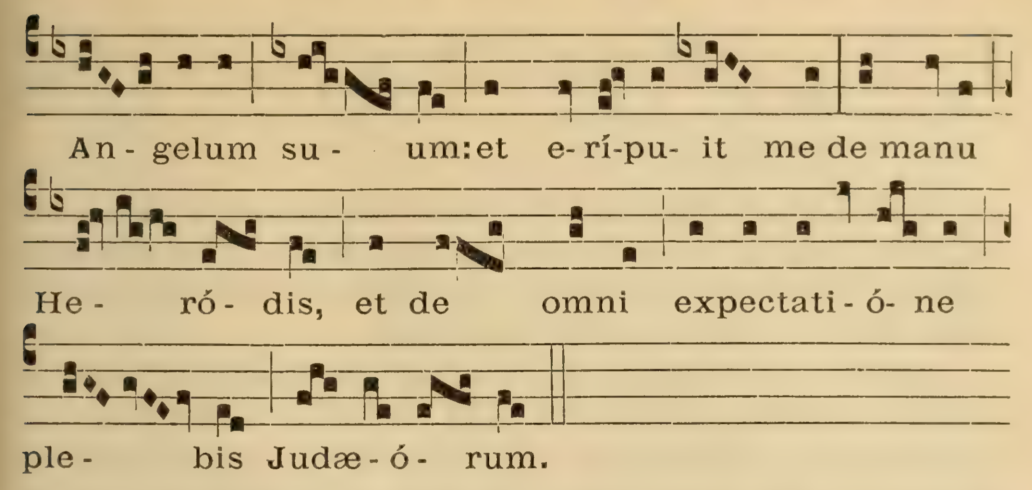
Pour appuyer ce système, il nous suffira de donner quelques exemples.

235. — L'Introït *Nunc scio* de Saint Pierre, apôtre, est du troisième ton, et le Psaume qui l'accompagne se termine ainsi :



Cette formule du troisième ton, considérée isolément et comme une pièce distincte, est irrégulière, puisque sa dernière note, au lieu d'être au degré de la tonique, est élevée d'une quarte, mais elle n'est que la partie d'un tout, elle ne fait qu'un seul et même morceau avec l'Introït, qui se répète de cette manière :

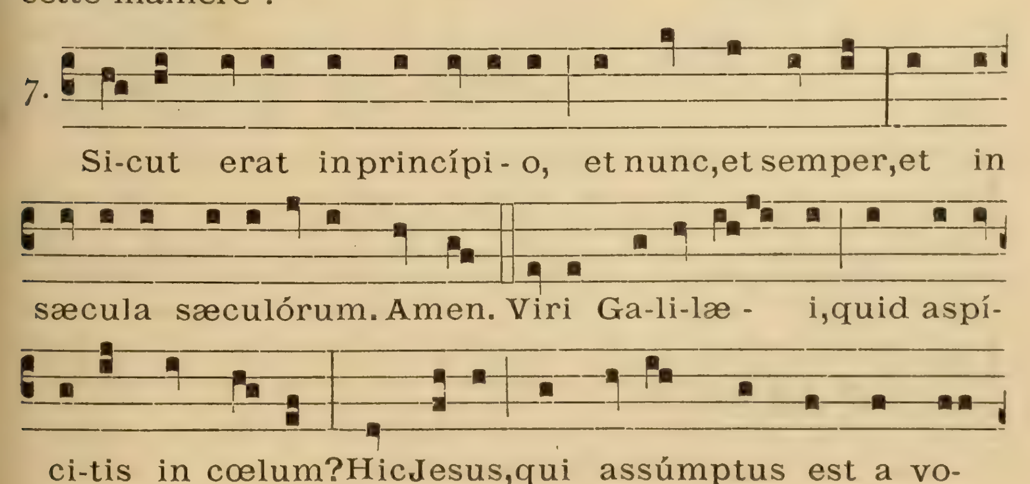


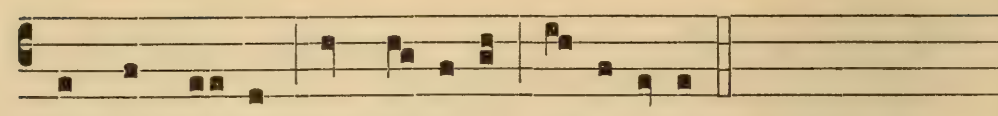


On voit donc que l'Introït, avec le Psaume qui en est précédé et suivi, ne forme qu'un seul ensemble, qu'une seule pièce de chant, qui se termine par la finale du ton, et qu'ainsi l'Introït *Nunc scio* et son Psaume réunis ne finissent pas à ces mots du dernier verset : *saeculórum. Amen*, mais bien au substantif *Judaeórum.*

236. — Il en est de même du Psaume à l'office : il ne fait qu'un tout avec l'Antienne qui en est le complément nécessaire, et dont il n'est jamais séparé.

Ansi le premier Psaume des vêpres de l'Ascension, dont la terminaison s'arrête à un degré au-dessus de la tonique, est immédiatement suivi de l'Antienne *Viri Galilaei* de cette manière :





Nous ferons remarquer dès maintenant combien est naturelle la transition du Psaume à l'Antienne *Viri Galilaei*, puisqu'il n'existe qu'un degré de distance entre la dernière note de l'un et la première de l'autre.

237. — La terminaison du ton psalmodique, comme nous le verrons plus loin (n°s 471 et suiv.), est toujours déterminée par l'intonation de l'Antienne : elles s'appellent pour ainsi dire l'une l'autre de manière à s'agencer ensemble comme un rouage mécanique.

238. — Le second Verset qui se chante après l'Epître à la messe *Quasimodo* du dimanche *in albis* est noté de cette manière dans l'Edition de Douillier.

1. Alle- lú- - ia.

℣. Post di- es oc- to, jánu- is clausis,

stetit Je- - sus in mé- di- o dis-ci- puló-

rum su- ó- rum, et di- - xit : Pax vo-

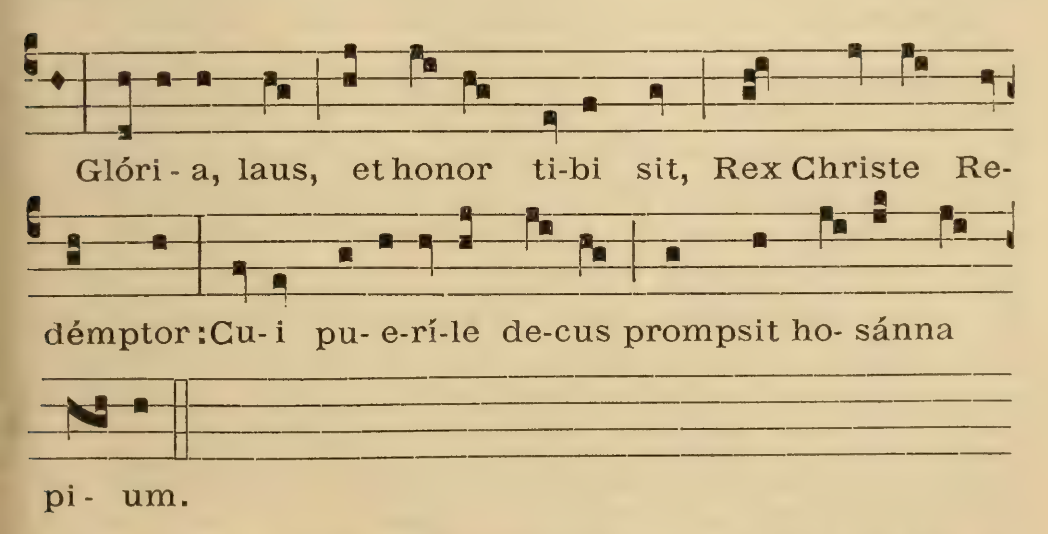
- bis. *On répète Allelúia.*

Ce Verset, comme le démontre la finale qui termine le neume de l'*allelúia*, appartient au premier ton, de sorte que le *sol*, qui est sa dernière note, semble lui donner une forme irrégulière; mais les deux mots *Pax vobis*, qui finissent le texte sacré, présentent la même modulation que l'*allelúia*, et le neume ne peut en avoir été retranché que pour en éviter la triple répétition, car il se retrouve avec l'*allelúia* à la fin du Verset, et donne ainsi au morceau, avec la finale du premier ton, sa régularité mélodique et primitive.

239. — Nous passons à un autre genre de ton irrégulier.

On chante, le Dimanche des Rameaux, au retour de la procession, plusieurs strophes ou versets composés d'un *distique*, et dont le premier, qui commence par ces mots : *Glória, laus*, se répète à la suite de tous les autres, et en est comme le refrain.

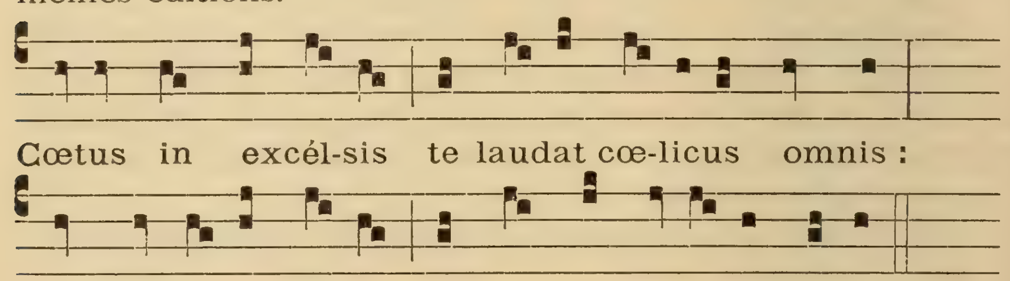
Les éditions modernes en donnent la notation comme il suit :



Il semble à première vue que ce chant, qui finit en *la*, appartienne au dixième ton, confondu dans nos livres avec le deuxième, mais ses points extrêmes sur le *ré* placent la quarte au-dessus de la quinte, et cette position, qui distingue l'échelle authentique, ne peut convenir au dixième ou deuxième ton, qui est de l'ordre plagal, de sorte que la
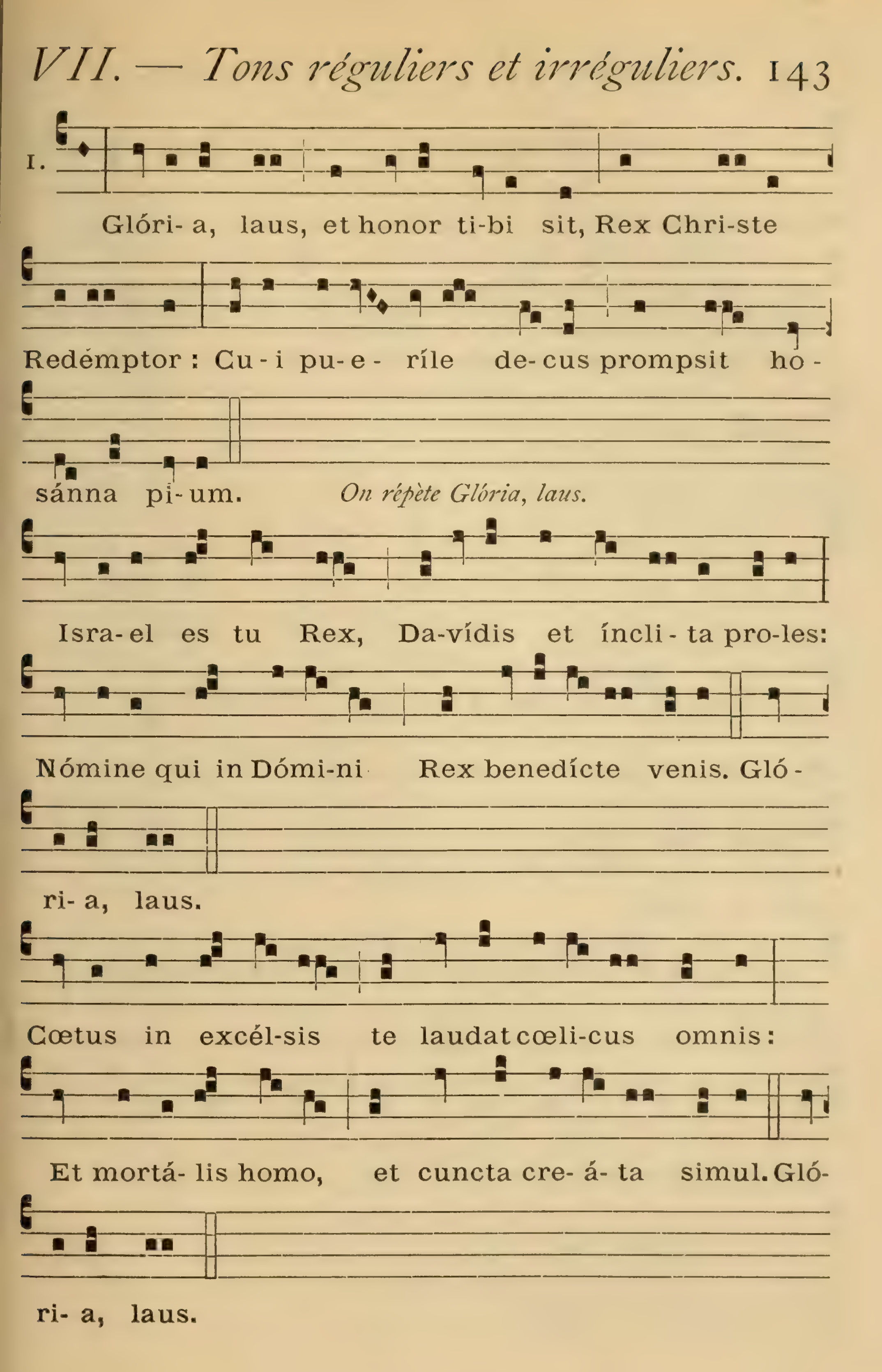
note *la*, que nous voulions prendre pour la finale du Verset, n'en est que la dominante, et, comme elle lui sert de terminaison, elle en rend le ton irrégulier.
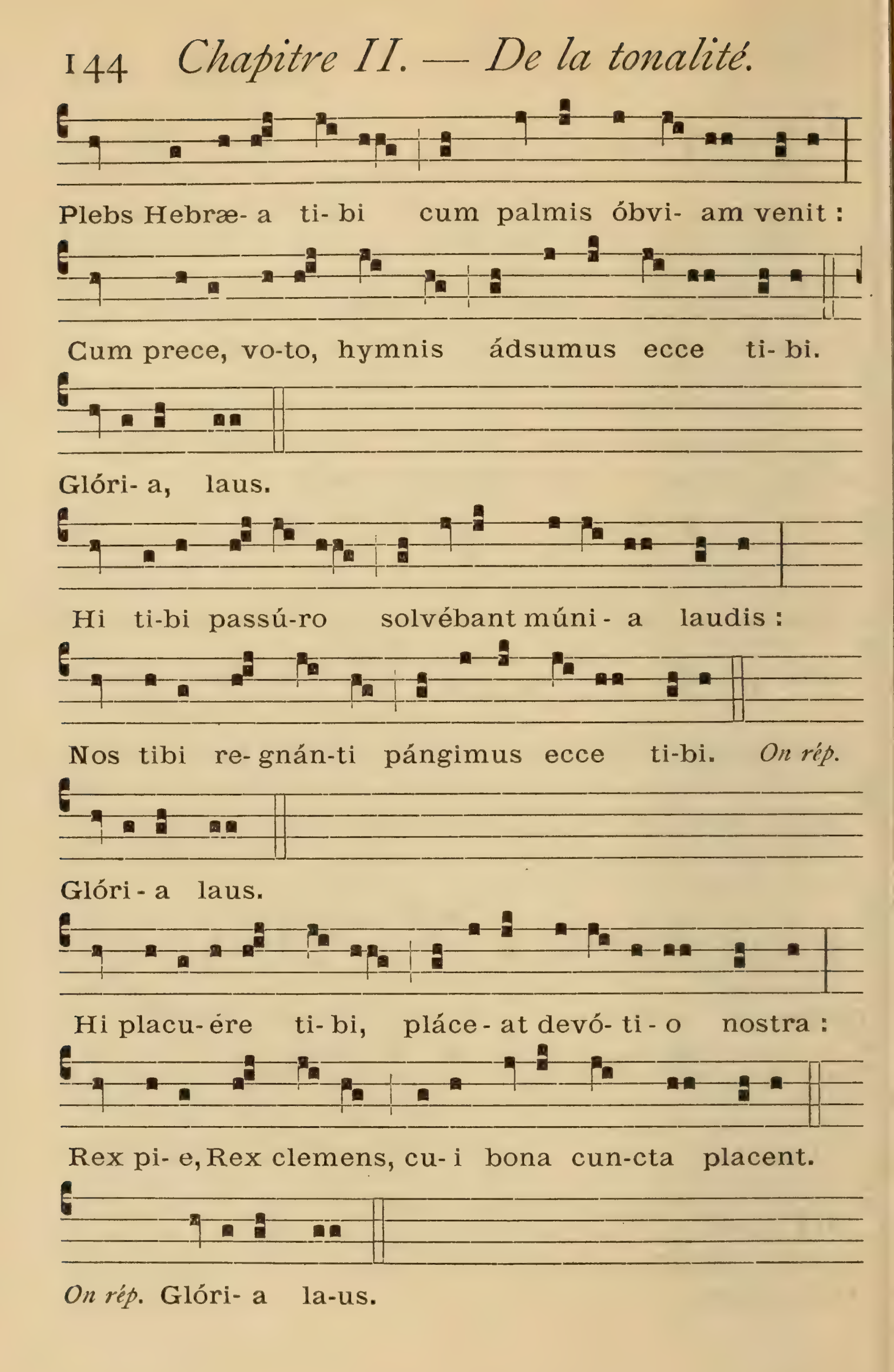
Nous remarquerons que cette mélodie du ℣. *Glória laus* a été dénaturée, et n'a plus sa forme primitive, et nous ne croyons pas nous tromper en affirmant qu'on ne l'a défigurée que pour lui donner le même ton qu'aux strophes suivantes, qui toutes ont une assez grande ressemblance entre elles. Voici en effet comme elles se chantent dans les mêmes éditions.



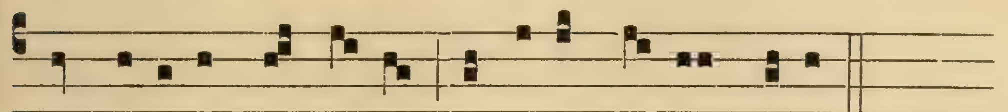
On voit que les deux Versets *Glória laus* et *Coetus in excélsis* sont notés l'un comme l'autre, et contiennent les mêmes inflexions, les mêmes tours mélodiques : une tierce *la ut* en chaque vers, des secondes soit ascendantes *ut ré*, soit descendantes *ut si*, *la sol*, et la terminaison *sol la*. Ils sont donc absolument semblables, sauf les deux variantes que nous remarquons dans le premier au-dessus de ces mots : *tibi sit*, *Rex*, *cui pueríle*, et qui n'ont été amenées que par la longueur du distique composé de *dactyles*, tandis que le ℣. *Coetus* est presque entièrement spondaïque.

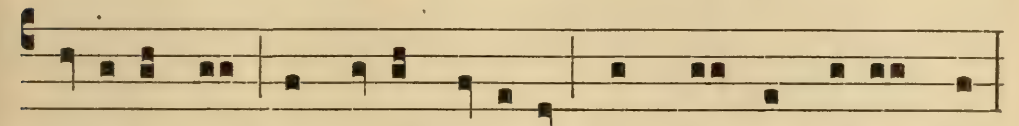
Mais hâtons-nous de démontrer que le ℣. *Glória laus* est d'un ton parfaitement régulier, et pour cela il nous suffira de le rétablir tel qu'il a été composé à l'origine, et tel qu'on le trouve dans l'Antiphonaire de Montpellier. C'est d'après ce monument antique, rendu tout récemment à la lumière, que nous le présentons avec les strophes dont il est suivi, et auxquelles il sert tout à la fois de refrain et de complément.

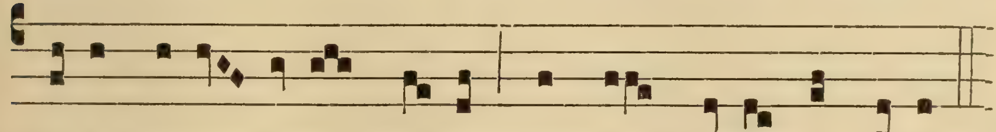

I.
Glóri- a, laus, et honor ti-bi sit, Rex Chri-ste
Redémptor : Cu - i pu- e - ríle de- cus prompsit ho -
sánna pi- um.
On répète Glória, laus.
Isra- el es tu Rex, Da-vídis et íncli - ta pro-les:
Nómine qui in Dómi-ni Rex benedícte venis. Gló -
ri- a, laus.
Cœtus in excél-sis te laudat cœli-cus omnis :
Et mortá- lis homo, et cuncta cre- á- ta simul. Gló-
ri- a, laus.


Plebs Hebræ- a ti- bi cum palmis óbvi- am venit :
Cum prece, vo-to, hymnis ádsumus ecce ti- bi.
Glóri- a, laus.
Hi ti-bi passú-ro solvébant múni - a laudis :
Nos tibi re- gnán-ti pángimus ecce ti-bi. *On rép.*
Glóri - a laus.
Hi placu- ére ti- bi, pláce - at devó- ti - o nostra :
Rex pi- e, Rex clemens, cu- i bona cun-cta placent.
On rép. Glóri- a la-us.
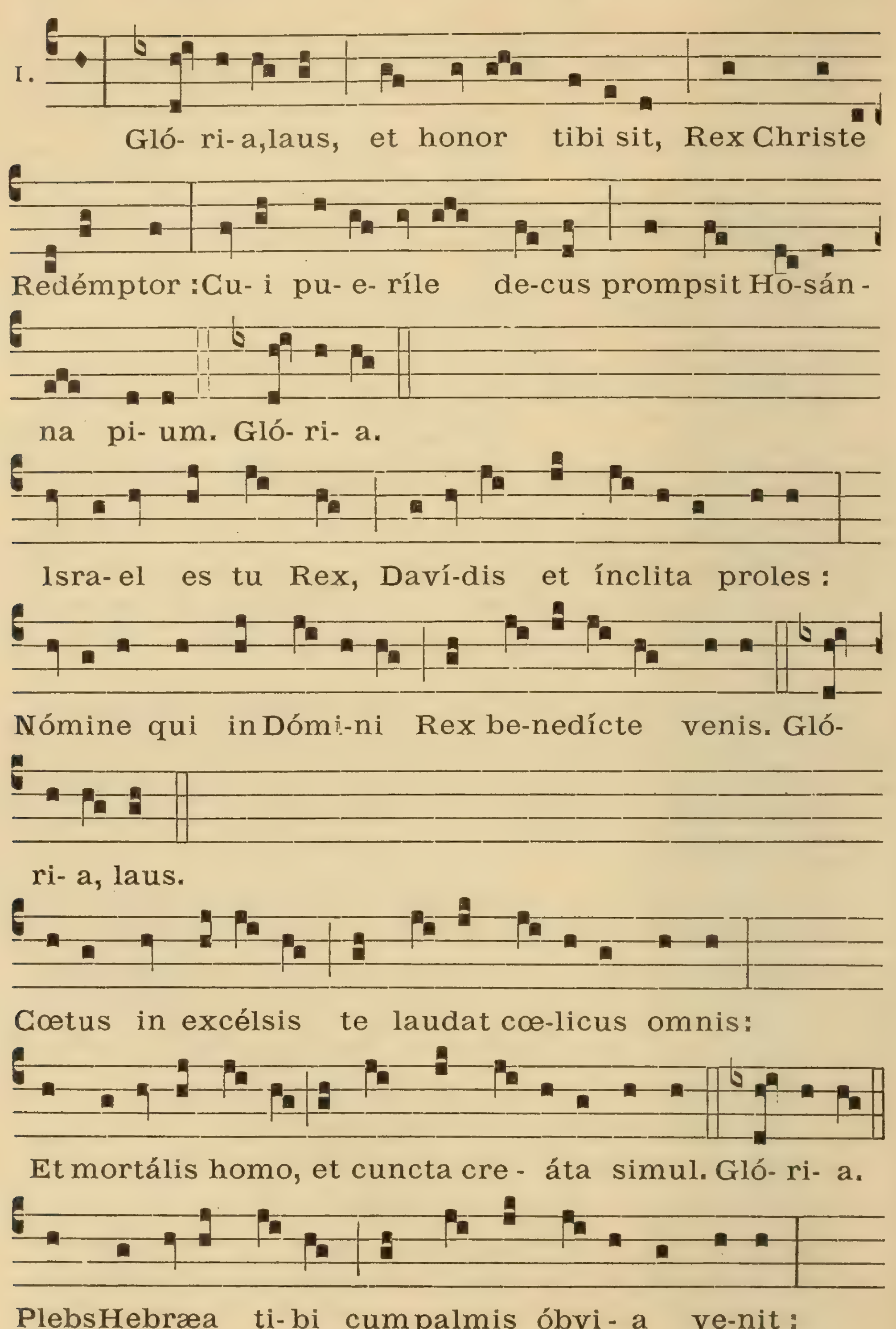








On voit que le ℣. *Glória laus* a sa mélodie toute spéciale, distincte du chant des autres strophes, et qui en diffère par sa terminaison à la tonique, et, comme il se répète et se dit en dernier lieu, il achève le morceau mélodique et en fait un ton régulier.

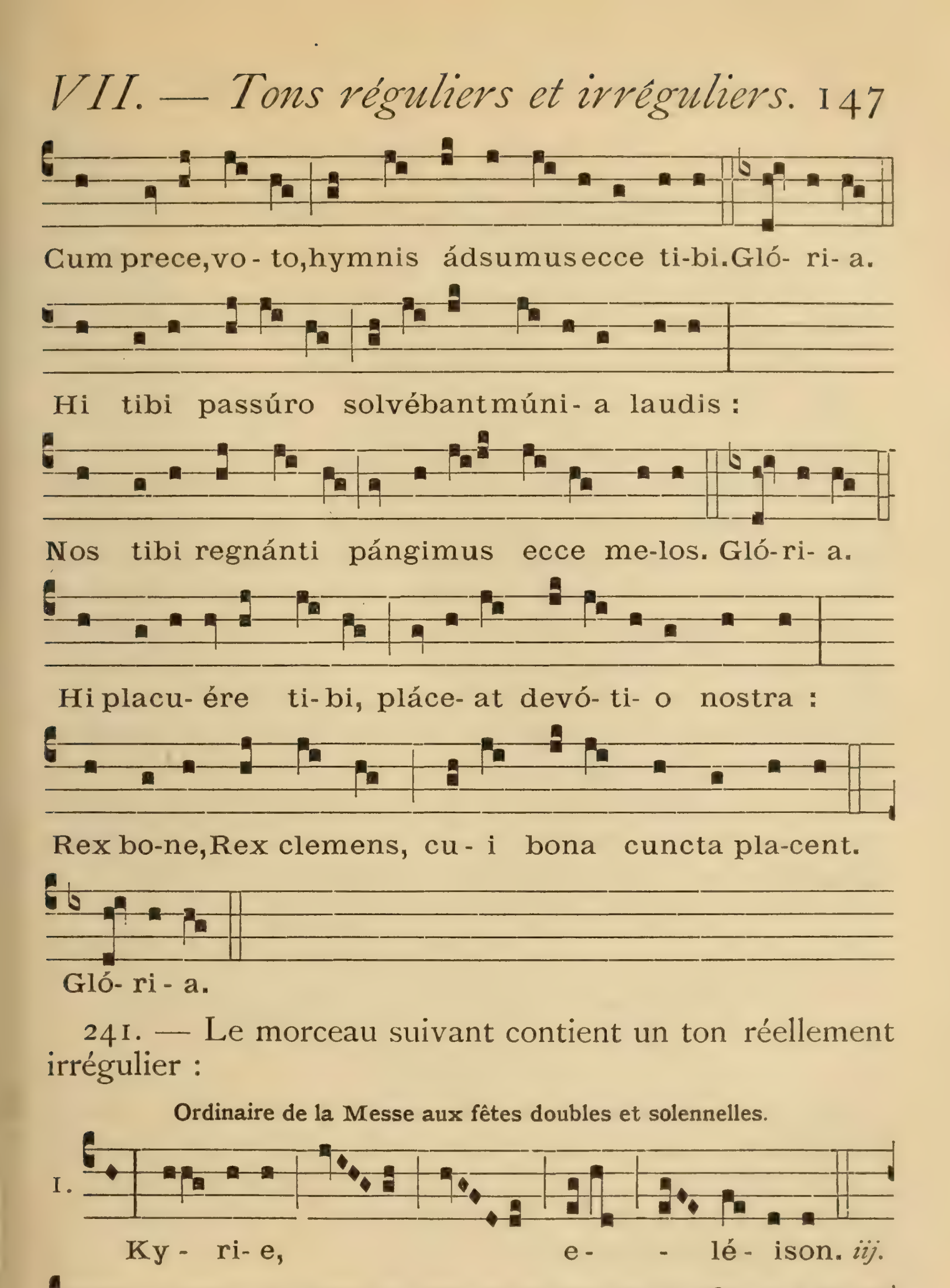
Nous expliquerons, en traitant de la quantité, pourquoi ce chant emploie les syllabes brèves comme longues.

Le dernier distique, qui pèche contre la mesure prosodique, est rectifié dans quelques manuscrits, où l'Hymne *Glória laus* contient un verset de plus et se termine ainsi :

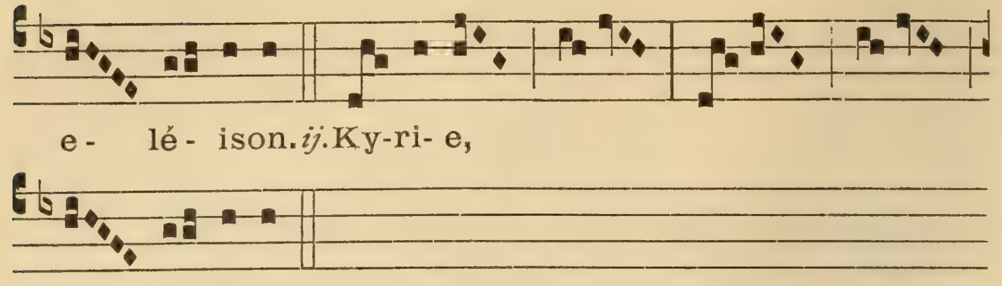
Fécerat Hebraeos hos glória sánguinis alti :
Nos facit Hebraeos tránsitus ecce pius.
Sit pius ascénsus tuus, et nos simus asélllus :
Urbs tecum cápiat nos veneránda Dei.

240. — Le ℣. *Glória laus* a été retouché plusieurs fois par les correcteurs du chant ecclésiastique, et certaines éditions le reproduisent de cette manière :

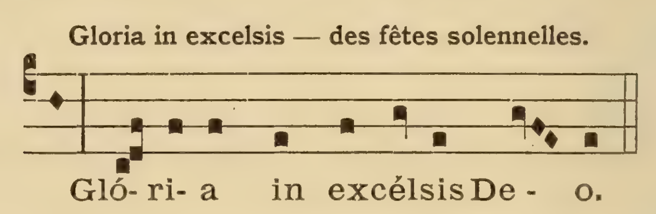

1.
Gló- ri- a,laus, et honor tibi sit, Rex Christe
Redémptor :Cu- i pu- e- ríle de-cus prompsit Ho-sán -
na pi- um. Gló- ri- a.
Isra- el es tu Rex, Daví-dis et ínclita proles :
Nómine qui in Dómi-ni Rex be-nedícte venis. Gló-
ri- a, laus.
Cœtus in excélsis te laudat cœ-licus omnis:
Et mortális homo, et cuncta cre - áta simul. Gló- ri- a.
PlebsHebræa ti-bi cumpalmis óbvi - a ve-nit :



241. — Le morceau suivant contient un ton réellement irrégulier :

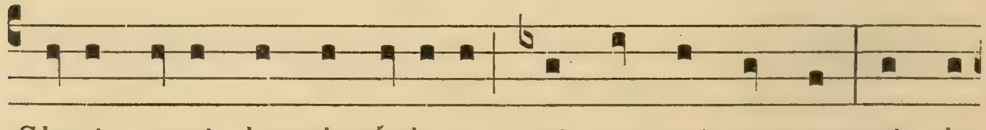


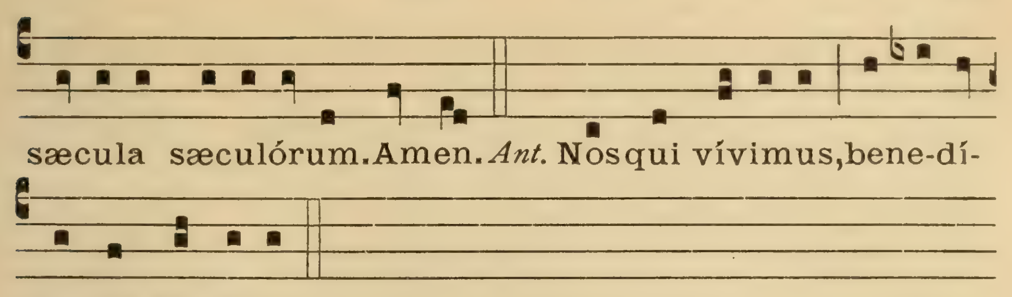
Ce chant, comme le démontrent le premier *Kyrie* et le *Christe*, présente tous les caractères du premier ton : il a le *ré* pour finale et le *la* pour dominante, et il atteint en *ut* la tierce supérieure à la quinte, mais il devient irrégulier au dernier *Kyrie*, qui, dans ses trois répétitions, se termine sur le *la*. Il est vrai que la mélodie, restée comme en suspens, semble trouver sa suite nécessaire dans le *Glória in excélsis*, qui a précisément la même dominante, puisqu'il est du quatrième ton, mais par son intonation, que l'on voit ci-dessous, il s'abaisse d'une sixte, et son échelle, qui est en *mi*, ne peut cadrer avec un morceau du premier ton, ni conséquemment le rendre régulier. On voit là une exception au principe que comporte notre système.



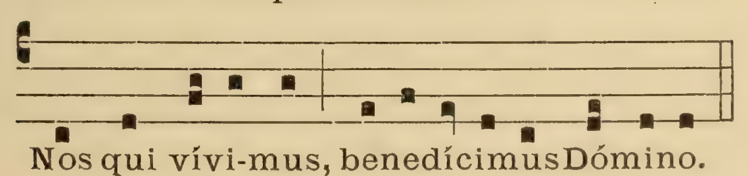
242. — L'Antiphonaire de Valfray nous offre encore une espèce toute spéciale de ton irrégulier dans la cinquième antienne des Vêpres du Dimanche pendant l'année.

Nous en donnons le chant précédé de la formule psalmodique qui l'accompagne.

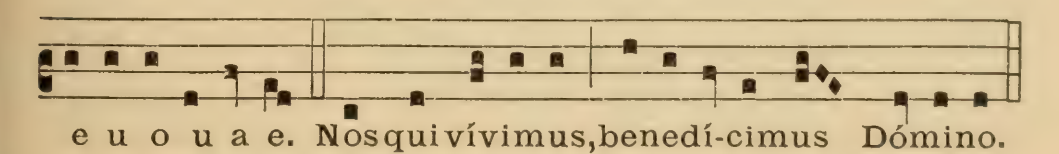




Cette Antienne, qui finit en *sol*, exprime par la quinte inférieure en *ut* le huitième ton surabondant, tandis que le Psaume se termine en *ré*, et appartient au premier ton, bien que sa dominante, dans la seconde partie du Verset, soit abaissée d'un degré. L'Antienne offre donc un chant dénaturé et corrompu, et, à la différence de ce qui se voit dans tout l'Antiphonaire, c'est le ton psalmodique qui ici se termine à la finale, tandis que la mélodie qui en forme le complément s'arrête en *sol*, et exprime une tonalité différente : l'un présente la forme authentique, et l'autre paraît être de l'ordre plagal. Nous préférons donc ramener l'Antienne *Nos qui vívimus* au premier ton, en en transposant la dernière partie à la quarte inférieure, et la mettre ainsi d'accord avec la formule psalmodique. Par cette modification elle se trouve composée ainsi :



243. — Les liturgies gallicanes qui avaient conservé aux Vêpres du Dimanche l'Antienne *Nos qui vívimus* n'avaient pas négligé de lui rendre le ton et la finale du Psaume. Ainsi à Paris elle se chantait de cette manière :



Cette forme, comme on le voit, appartient au neuvième ton, qui se confond avec le premier : elle a été également reprise par l'Edition de Reims et Cambray, qui admet, comme nous, la transposition à la fin de l'antienne.

Section. VIII. — DE L'EMPLOI DU BEMOL.

244. — La quarte majeure, comme nous l'avons dit, (n° 132, comparez n° 32) s'appelle *triton* à cause des trois tons qui la composent. Cette consonnance est inusitée, parce qu'elle fausse l'harmonie et blesse l'oreille; et, comme elle n'est contenue que dans l'intervalle du tétracorde *fa sol la si*, c'est pour la diminuer d'un demi-ton que le bémol a été institué.

En détruisant le triton entre les notes *fa* et *si*, on le fait passer dans la quarte opposée *si mi*, mais cette interversion ne crée aucune difficulté et ne peut même se présenter, parce que toutes les fois que le chant dépasse le *si* et atteint l'*ut*, l'effet du triton ne se fait plus sentir, car du moment que la phrase retrouve le demi-ton qui lui manquait, ne fût-ce qu'à un degré plus haut, l'harmonie est rétablie, et le bémol devient complètement inutile. Le *si* ne doit donc être modifié qu'autant qu'il est la note la plus élevée de son groupe mélodique. Néanmoins s'il devait produire une fausse relation, quand bien même le triton ferait défaut, le bémol reste nécessaire et doit être maintenu. On appelle fausse relation le ton différent que donnerait la même note dans plusieurs phrases voisines l'une de l'autre.

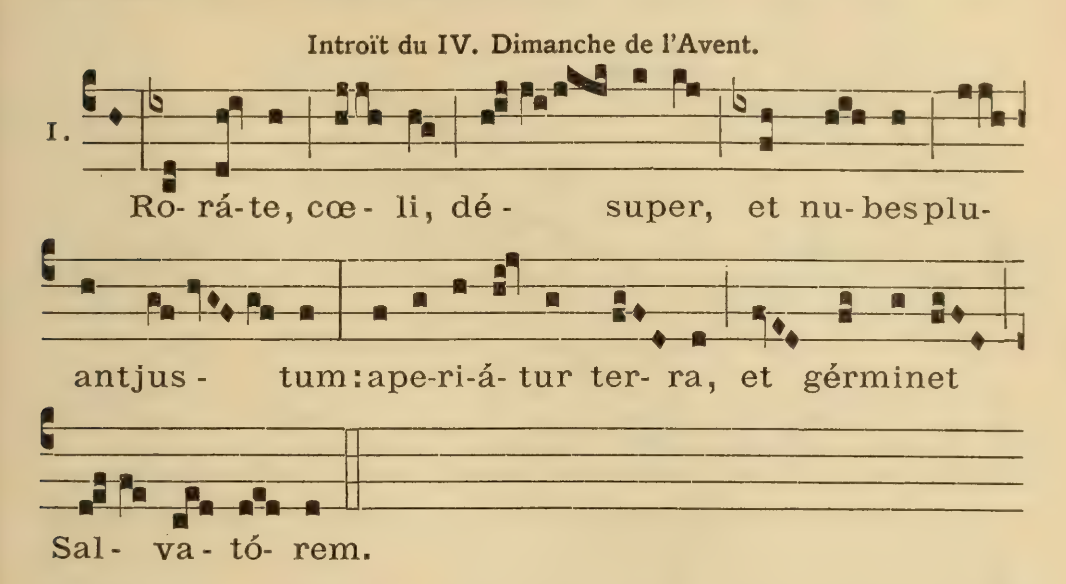
Nous allons montrer l'application de ces règles, et en même temps examiner comment se fait dans chaque ton l'emploi du bémol.

PREMIER TON.

245. — Le premier ton, ayant toute son octave au-dessus du *ré*, contient assez fréquemment, dans ses groupes mélodiques, la quarte qui forme le triton, soit qu'elle apparaisse visiblement entre les notes qui la composent, soit qu'elle

reste cachée dans la sixte *ré la si*, où sans le bémol elle ne cesserait pas d'être sensible. On voit un exemple des deux cas dans le morceau suivant :

Introït du IV. Dimanche de l'Avent.



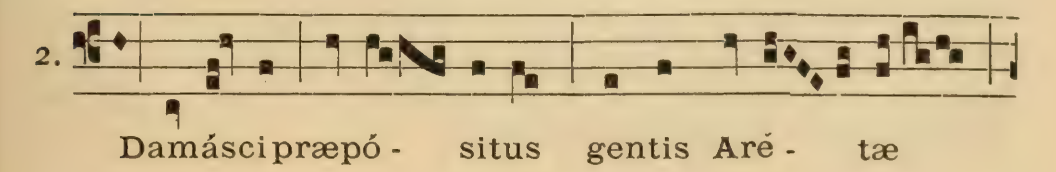
On comprend, d'après nos explications, que le bémol est nécessaire sur *roráte* et *nubes*, tandis qu'il est inutile sur le verbe *aperiátur*, où la quinte contenue entre le *fa* et l'*ut* détruit absolument l'effet du triton (n° 244).
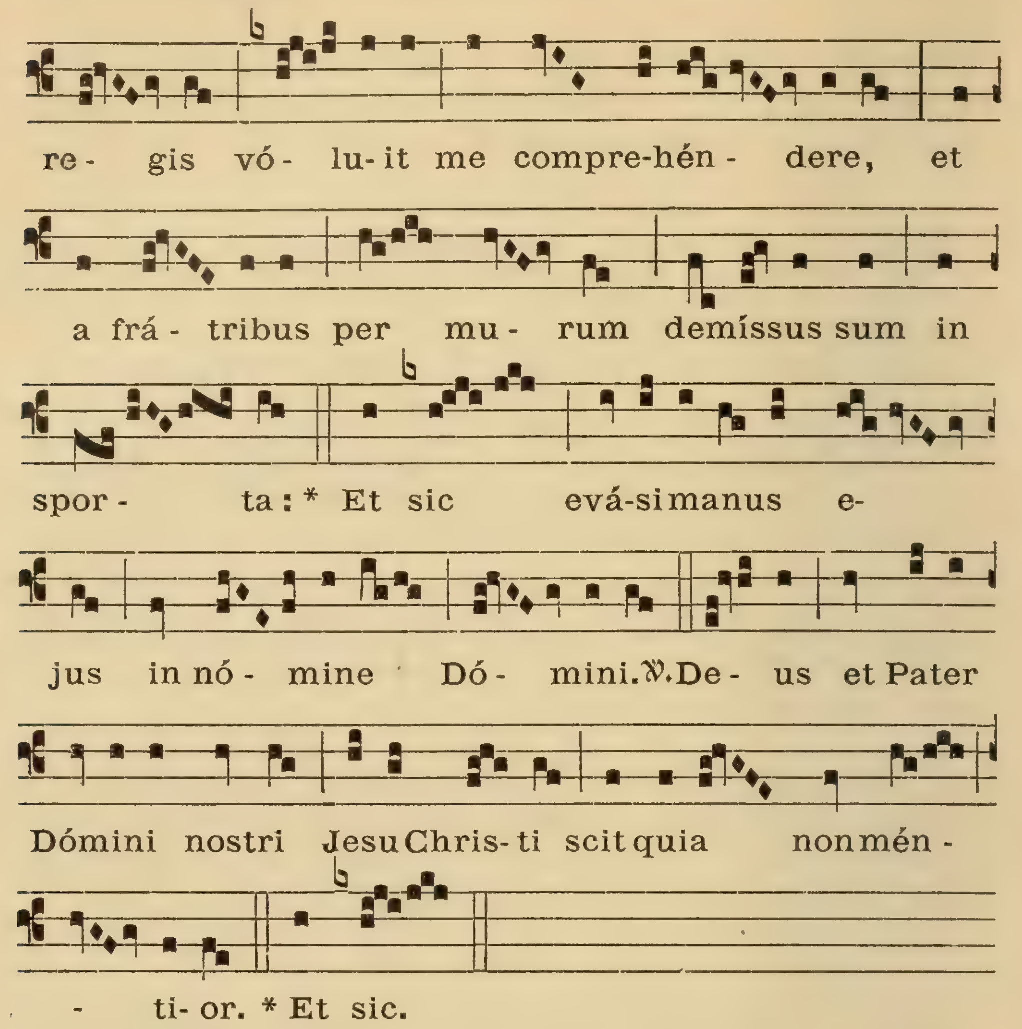
DEUXIEME TON.

246. — Le deuxième ton, qui a sa limite suprême sur le *la*, occupe continuellement la quinte de son échelle, et dans le cas peu fréquent où il la surpasse d'un degré, le bémol est tout à fait de rigueur, parce que le *si* fait toujours suite au *fa*, et produirait le triton s'il n'était modifié.

Exemple tiré de l'Antiphonaire de Valfray.

VIII. ℟. des Matines de S. Paul, apôtre.

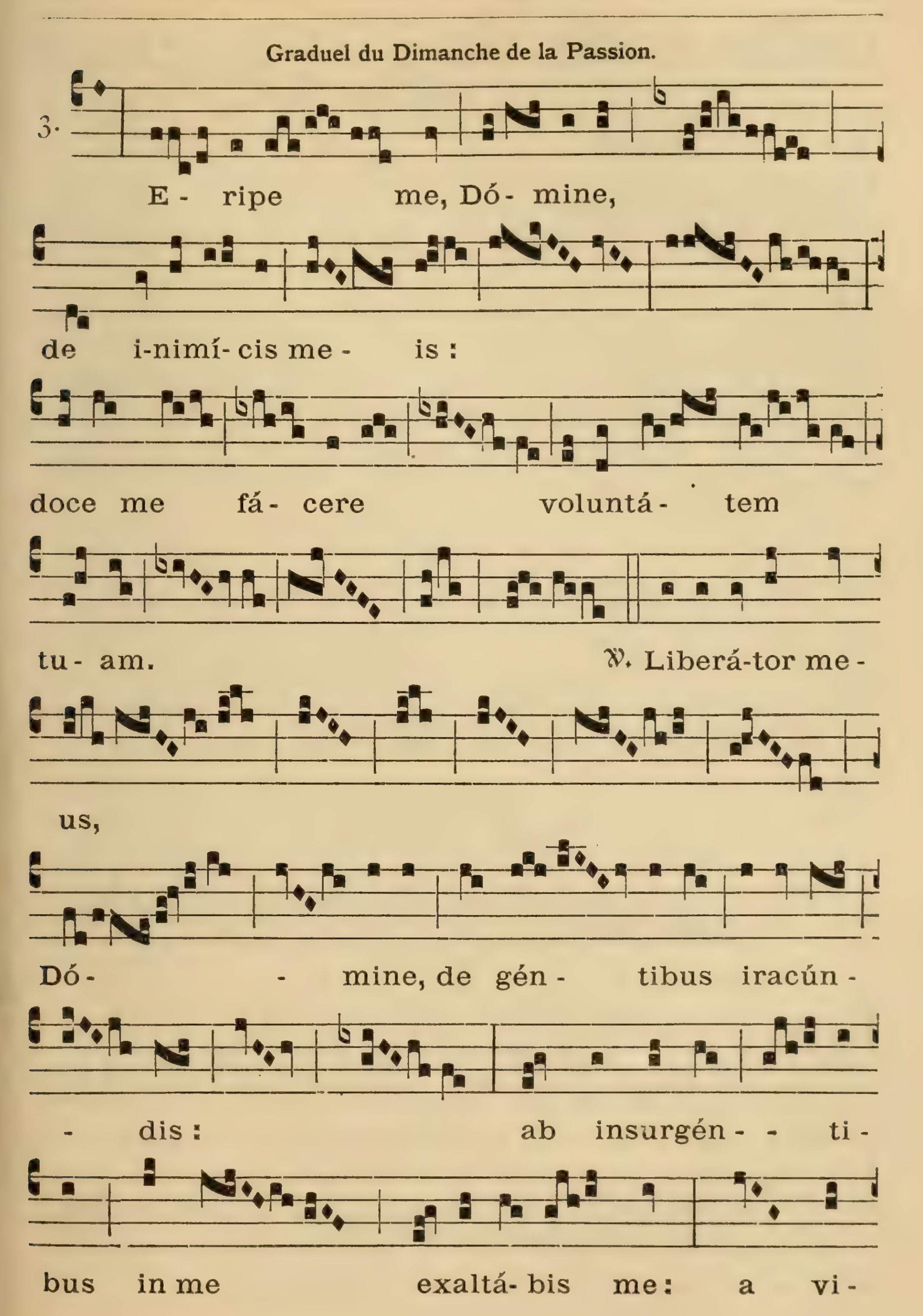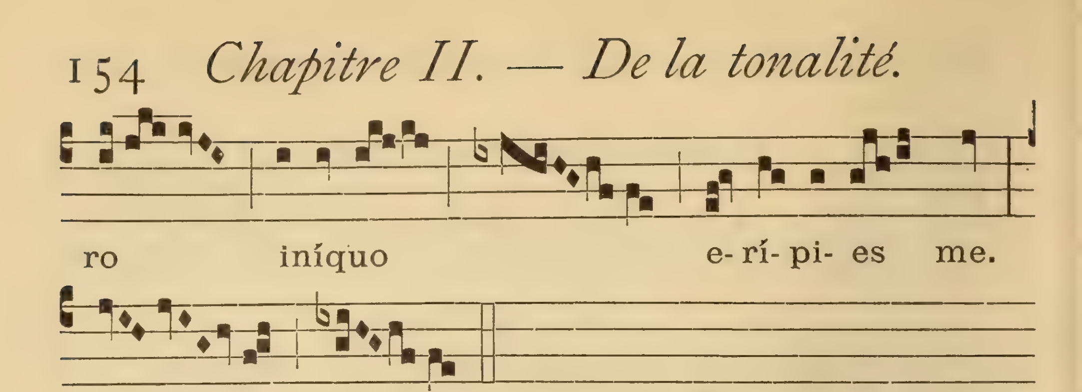




Ce Répons n'atteint le *si* que sur *vóluit* et *sic*, et les deux groupes de notes ont leur point de départ au bas de la quarte *fa si*.

TROISIEME TON.

247. — Quoique le troisième ton trouve dans sa dominante, qui est l'*ut*, un obstacle à l'effet du triton, il donne lieu néanmoins assez souvent à l'emploi du bémol, parce que beaucoup de ses phrases mélodiques contiennent le *fa*, et ne s'élèvent pas au-dessus du *si*. C'est ce qui est démontré par l'exemple suivant.


Graduel du Dimanche de la Passion.
3.
E - ripe me, Dó - mine,
de i-nimí- cis me - is :
doce me fá - cere voluntá - tem
tu - am. ℣. Liberá-tor me -
us,
Dó - - mine, de gén - tibus iracún -
- dis : ab insurgén - - ti -
bus in me exaltá- bis me : a vi -
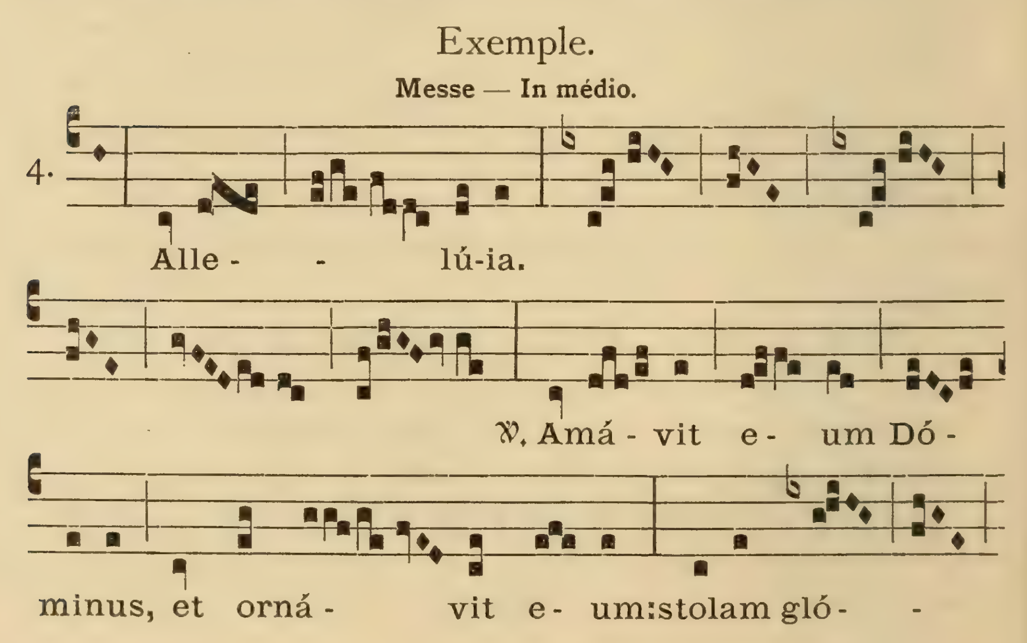


Le bémol est amené dans ce Graduel presque en tous points par la quarte descendante *si sol fa* :

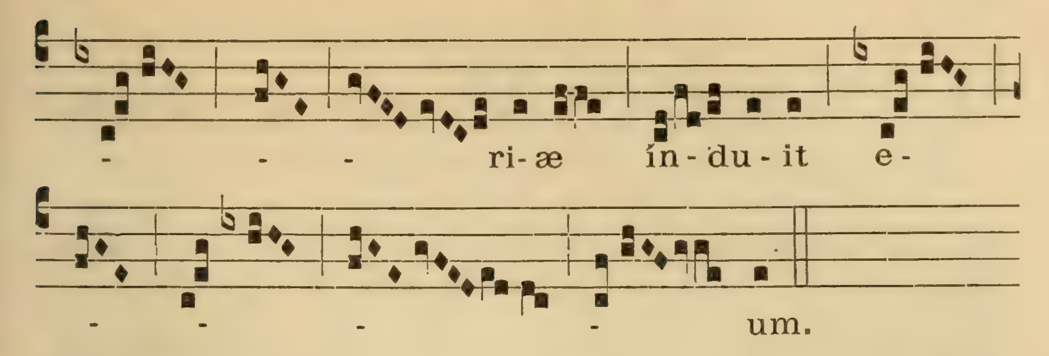
Le *si* est resté naturel avant la finale de chaque partie du morceau, bien qu'il soit précédé ou suivi du *fa*. On voit par là que l'*ut*, en élevant d'un degré la phrase mélodique, empêche totalement l'effet du triton.

QUATRIEME TON.

248. — Le quatrième ton est limité à l'aigu par le *si*, et bien qu'il évite souvent le triton, soit en n'occupant pas le haut de son échelle, soit en s'élevant jusqu'à l'*ut*, il réunit néanmoins assez fréquemment dans sa facture mélodique les deux notes qui rendent le bémol nécessaire.

Exemple.



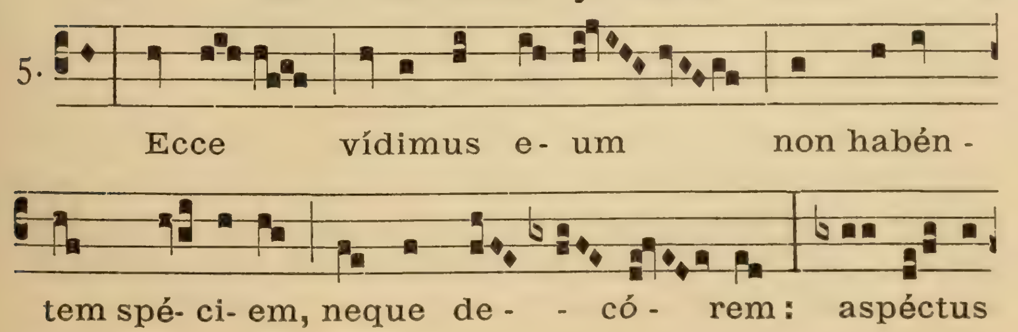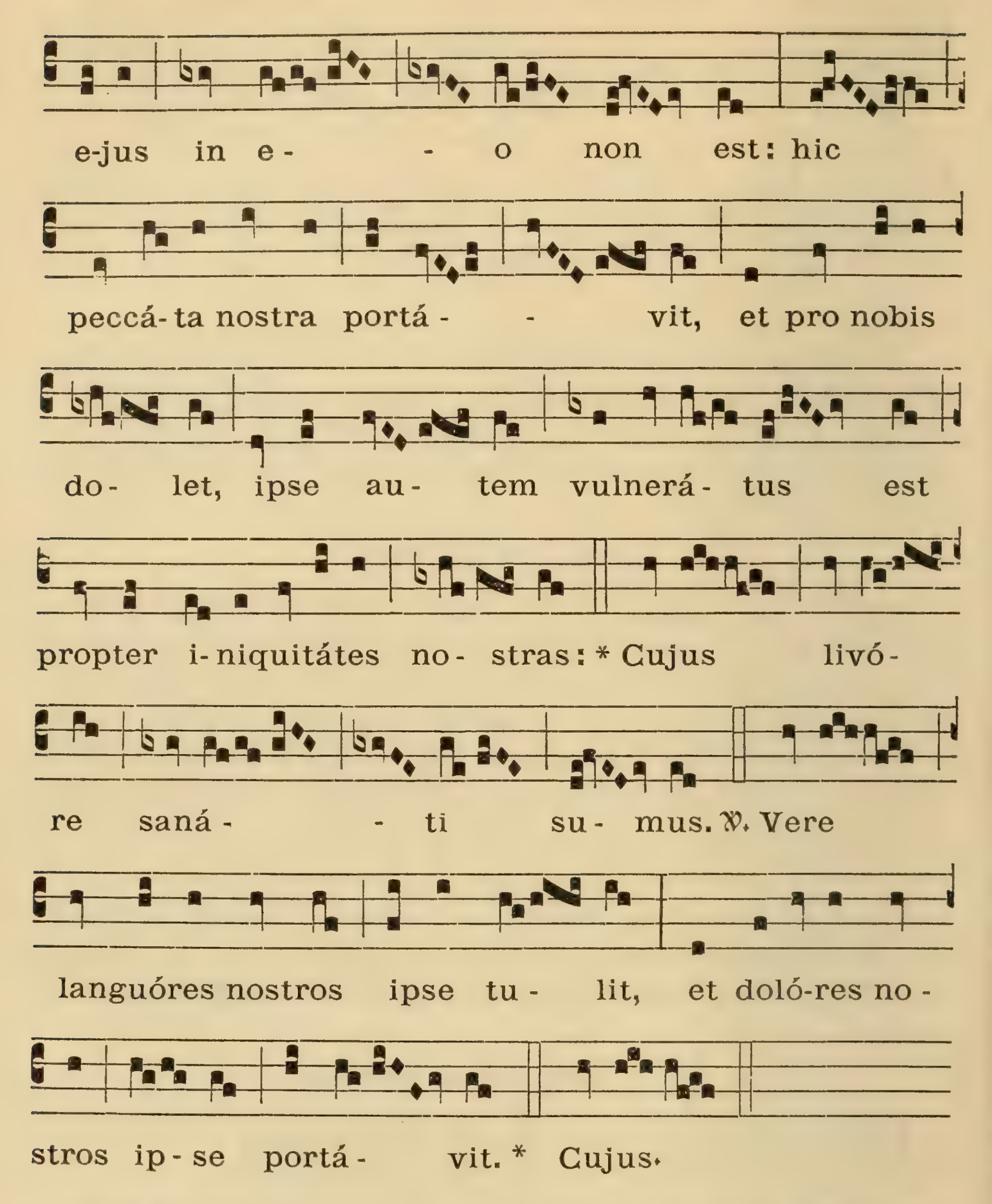


Ce morceau n'occupe guère que le bas de son échelle, et n'en atteint la limite supérieure qu'au commencement du neume et à la modulation correspondante du Verset, où la quarte *si fa* est particulièrement sensible et nécessite l'emploi du bémol.

CINQUIEME TON.

249. — Le cinquième ton, dont le tétracorde inférieur se confond avec la quarte *fa si*, ne nécessite pas l'emploi du bémol aussi fréquemment que le comporte cette disposition de son échelle, parce que sa dominante, assez commune et souvent répétée, est à l'*ut*, de sorte que le *si* ne peut prédominer que dans un petit nombre de groupes mélodiques. On le voit même souvent élidé ou écarté par la tierce *la ut* ou *ut la*, et dans beaucoup de morceaux il ne prend le bémol qu'à la phrase finale. Cependant il obtient quelquefois la prépondérance comme le montre l'exemple suivant, qui est sans contredit l'un des plus remarquables de la liturgie.

III. ℟. des Matines du Jeudi-Saint.

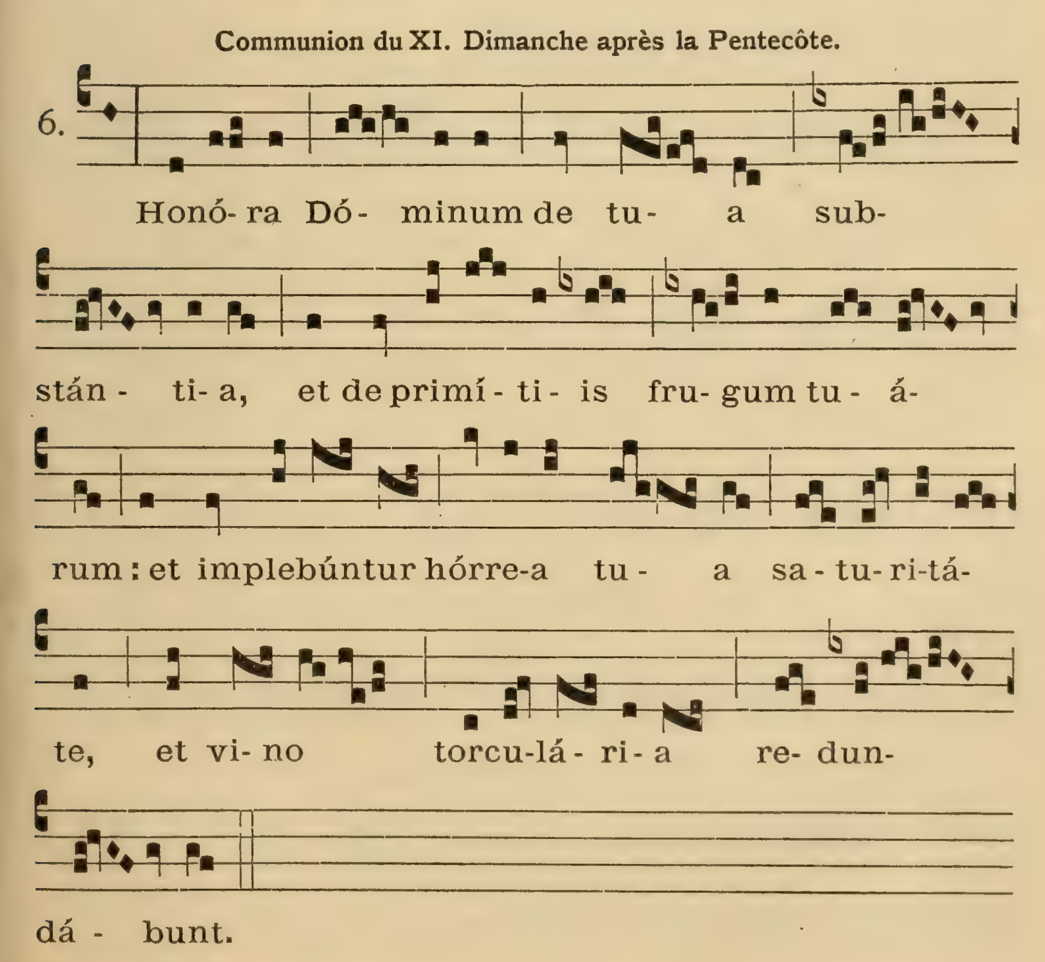




Ce Répons, où le bémol est très-fréquent, contient l'exacte application des règles que nous avons posées, et l'on sent très-bien que c'est pour éviter une fausse relation que le *si* accompagné de l'*ut* n'est pas resté naturel sur *eo, vulnerátus* et *sanáti*, où la nuance du bémol est si multipliée.

SIXIEME TON.

250. — Le sixième ton, qui a sa note suprême à la dominante de son authentique, présente néanmoins quelques différences avec ce dernier pour l'application du bémol. Comme il est de l'ordre plagal, il évite quelquefois le *si* en n'occupant que le bas de son échelle, mais, d'un autre côté, il reproduit souvent, dans les éditions modernes, des morceaux qui étaient autrefois notés en *ut*, et qui n'ont été transposés en *fa* qu'en prenant le bémol à la clef. Dans ces sortes de chants, le *si* doit toujours être modifié, quelle que soit sa position dans les divers groupes, parce que, s'il restait naturel, il produirait forcément une fausse relation.
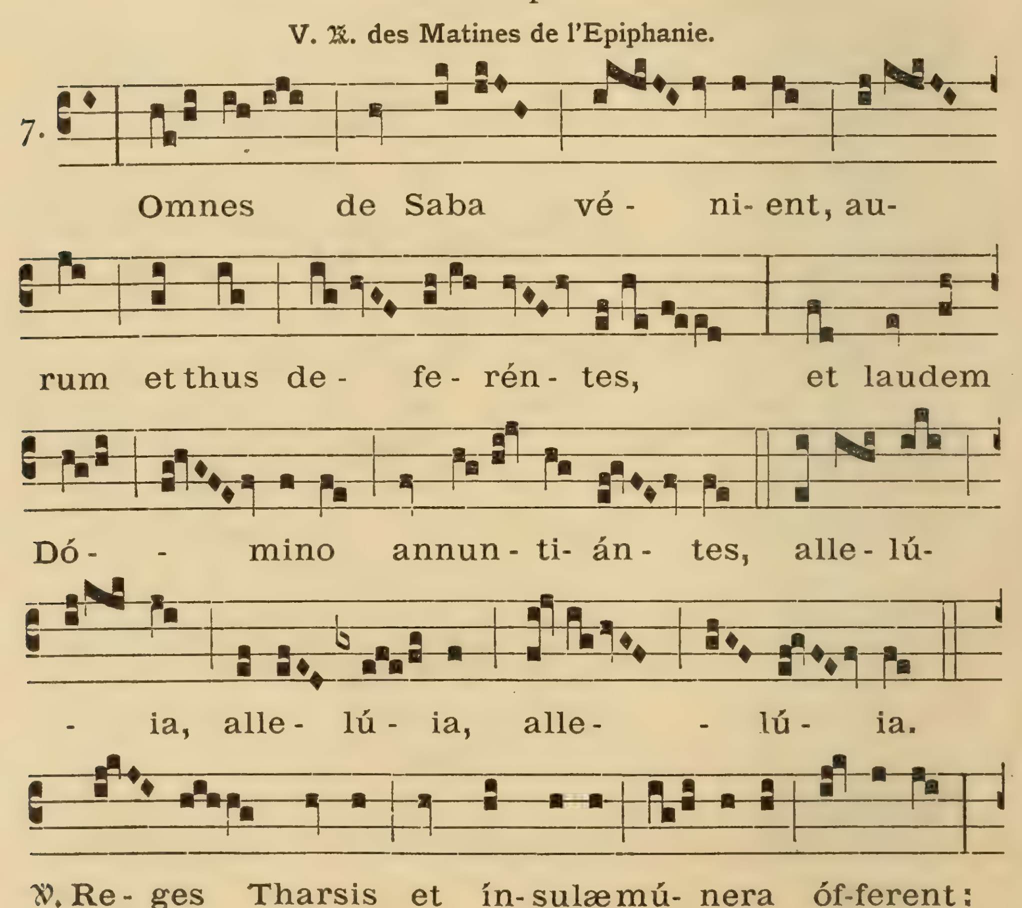


Le *si* est modifié, dans cette Communion, pour éviter le triton ou une fausse relation, mais sur *implebúntur hórrea* l'*ut* le maintient naturel, nonobstant le *fa* qui commence et finit la phrase mélodique.

SEPTIEME TON.

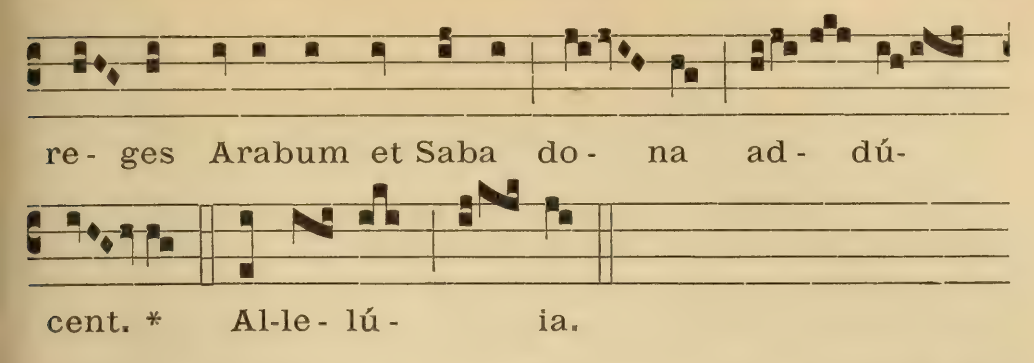
251. — Le septième ton ne contient pas l'intervalle du triton dans son octave, puisqu'il se termine en *sol*. Néanmoins il descend quelquefois sur le *fa*, et se trouve alors dans le cas de nécessiter le bémol, mais son échelle ne le comporte que rarement et par exception, parce qu'elle est oxypycne, et deviendrait mésopycne avec le *si* modifié.

Exemple.

V. ℟. des Matines de l'Epiphanie.



℣. Re - ges Tharsis et ín- sulæ mú- nera óf-ferent:
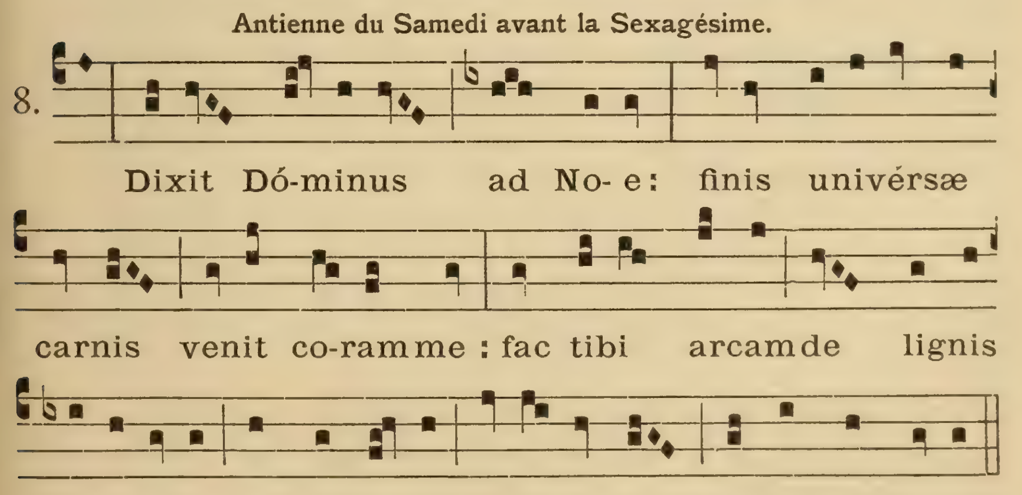


Le bémol ne figure dans ce Répons qu'au second *allelúia*, et l'on remarquera que le *si*, qu'on aurait pu facilement omettre, ne manque pas de donner une certaine grâce à la mélodie.

HUITIEME TON.

252. — Le huitième mode ressemble au premier par l'étendue de son échelle, et bien qu'il soit oxypycne comme le septième ton, il donne lieu plus souvent que celui-ci à l'emploi du bémol.

Exemple de l'Antiphonaire de Valfray.

Antienne du Samedi avant la Sexagésime.

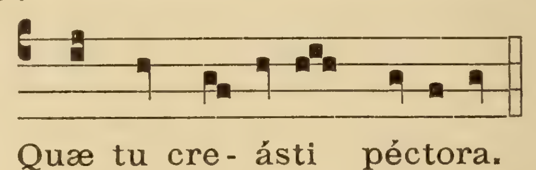


Des trois phrases de cette Antienne où le *si* est précédé du *fa*, les deux premières ont reçu le bémol pour éviter le triton, mais la dernière l'a écarté parce qu'elle contient

la finale, qui doit avoir la forme oxypycne du huitième ton (nº 131).

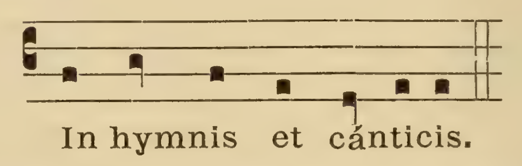
DES CHANTS OU LE BÉMOL EST INUTILE.

253. — Comme l'emploi du bémol a souvent lieu en l'absence du triton, de même la rencontre du *si* avec le *fa* ne le rend pas toujours nécessaire. C'est ainsi qu'à l'Hymne *Veni Creátor* la fin de la strophe le rejette et se chante de cette manière :



Et tout en maintenant le *si* à son ton naturel, il faut se garder de donner au *fa* la nuance du dièze, qui produirait un effet peu agréable. La modulation suppose et comporte une espèce de division de la quarte *si fa*, et doit être exécutée comme si un repos, peu sensible et pour ainsi dire dissimulé, formait un point de séparation entre le *la* et le *sol*.

La même observation s'applique à la Prose *Lauda Sion*, dont le dernier vers, en plusieurs strophes, tel qu'il est noté dans les éditions modernes, se chante ainsi avec le *si* et le *fa* naturels :



Section IX. — DE LA TRANSPOSITION.

254. — Nous ne nous occuperons que de la transposition dont la liturgie nous offre des exemples. Elle peut s'entendre de deux manières.

Dans le sens vrai et exact, elle consiste à reproduire un chant par une gamme différente de celle sur laquelle il a été primitivement composé.

Dans un autre sens on considère comme transposé tout chant qui ne présente pas la forme du ton qui lui est assigné. Ainsi la mélodie marquée du deuxième ton et terminée en *la*, bien qu'elle n'ait jamais été notée autrement, est regardée comme transposée, parce que l'échelle régulière du deuxième ton est en *ré*.

255. — D'après ce dernier système la transposition n'a lieu que dans un sens idéal et théorique : on ne s'attache qu'à l'échelle naturelle du ton, et si le morceau en diffère par sa composition, on le dit transposé, mais c'est improprement qu'on lui attribue ce caractère lorsque sa notation est restée toujours la même et n'a subi aucun changement.

256. — Selon le premier système, au contraire, une nouvelle gamme prend naissance, et se tire d'un chant qui lui sert de type et de modèle, et dont elle est la copie plus ou moins fidèle, mais disposée autrement. Dans ce sens il y a réellement transposition, c'est-à-dire, conversion d'une forme de chant en une autre. Cette théorie est d'ailleurs pleinement confirmée par la définition que nous offre le dictionnaire, et d'après laquelle le mot transposer signifie chanter un morceau sur un ton différent de celui sur lequel il est noté.

257. — De ces principes il résulte clairement que, de deux chants qui paraissent provenir l'un de l'autre, le plus ancien doit être considéré comme le type et l'original, tandis que celui qui a été formé postérieurement, bien que ramené à l'échelle normale du ton, n'est que la transposition du premier.

Nous nous attacherons, dans cette étude, à appliquer la distinction que nous venons d'établir.

258. — On transpose une mélodie en la notant au-dessus ou au-dessous du ton de sa gamme, de sorte que l'intervalle entre les deux échelles est ou supérieur ou inférieur. Remarquons cependant que, quand on élève un chant, on produit le même effet que si on l'abaisse au degré corres-

pondant, car tout intervalle a sa contrepartie, qui forme le complément de l'octave, de sorte qu'en bas et en haut on retrouve toujours les mêmes notes. Rappelons ici les différents intervalles, qui sont la seconde, la tierce, la quarte, et leurs compléments, la septième, la sixte et la quinte. Ainsi un morceau transposé à la quarte supérieure l'est en même temps à la quinte inférieure.

259. — La transposition ne peut avoir lieu qu'autant que les demi-tons se retrouvent dans le même ordre et au même degré. On a vu qu'ils se présentent, dans la gamme, de *mi* à *fa*, de *si* à *ut*, et, au moyen du bémol, de *la* à *si*, et qu'un intervalle de deux ou trois tons les sépare; en d'autres termes il existe une quarte ou une quinte entre les notes *mi* et *si*, et, comme l'octave ne contient que deux demi-tons, la transposition ne consiste réellement qu'à les remplacer l'un par l'autre. Il en résulte qu'elle ne peut se faire à la seconde ni à la tierce. Par la seconde, selon qu'elle serait supérieure ou inférieure, elle substituerait au *mi* le *fa* ou le *ré*, et l'on aurait *fa sol* ou *ré mi* au lieu de *mi fa*, c'est-à-dire, un ton à la place du demi-ton. Par la tierce elle présenterait *sol* ou *ut* au lieu de *mi*, ce qui donnerait le ton *sol la* ou *ut ré* au degré du demi-ton *mi fa*. On ne peut donc transposer qu'à la quarte, qui, lorsqu'elle est inférieure, amène *si* au lieu de *mi*, et alors le demi-ton *si ut* correspond exactement à celui que présentent *mi fa*. Si elle est supérieure, le *la* est substitué au *mi*, et, au moyen du bémol, le demi-ton *la si* se trouve au même degré que le demi-ton *mi fa*.

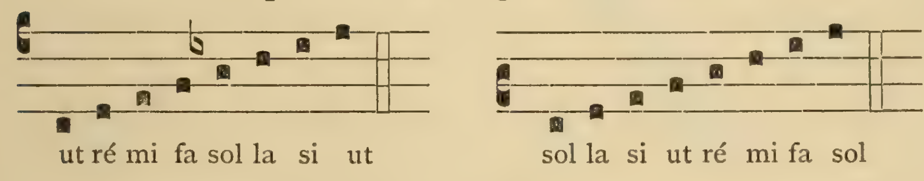
Mais, comme la gamme renferme deux demi-tons, un chant ne peut être transposé à la quarte supérieure quand il a le *si* bémol, ni à la quarte inférieure lorsqu'il a le *si* naturel, parce que, dans le premier cas, le *mi*, qui est invariable, correspond au *si* bémol, et, dans le second, le *fa* remplace le *si*.

Pour ramener à sa gamme primitive un ton transposé, il suffit de l'élever à la quarte s'il a été abaissé, et réciproquement, de l'abaisser si le cas est inverse.

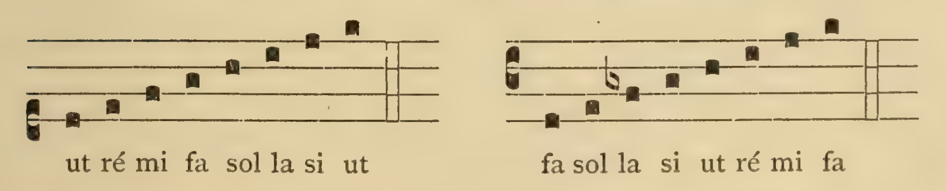
260. — De tous ces principes il résulte que le bémol à la clef arrive toujours dans une échelle qu'on élève à la quarte supérieure, et qu'il est indispensable à celle qu'il s'agit de convertir à la quarte inférieure, et si l'on se rappelle qu'à l'origine le *si* affecté du bémol ne s'appliquait qu'à des points particuliers, et jamais à toutes les parties du même morceau (n° 147), on en conclura, comme nous l'avons déjà insinué, que toute mélodie qui présente le bémol à la clef n'est que le résultat de la transposition à la quarte supérieure, et qu'il suffit de l'abaisser d'une quarte pour lui rendre son ton naturel.

261. — L'effet des des deux sortes de transpositions deviendra plus sensible au moyen des deux tableaux que nous en donnons ici :

Transposition à la quarte inférieure.
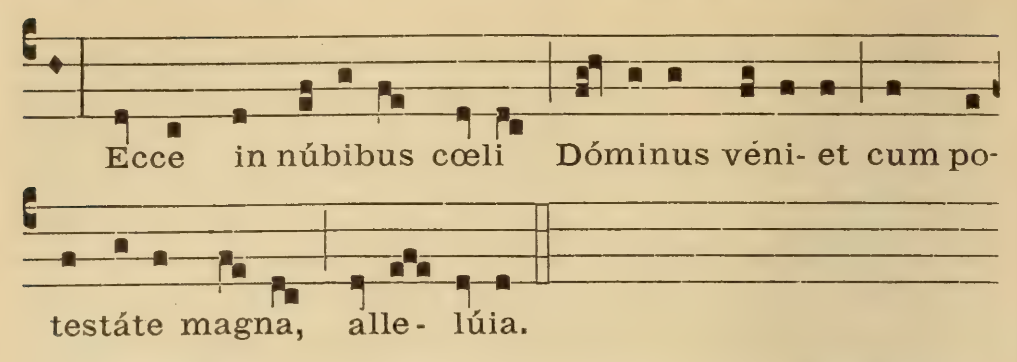


Transposition à la quarte supérieure.
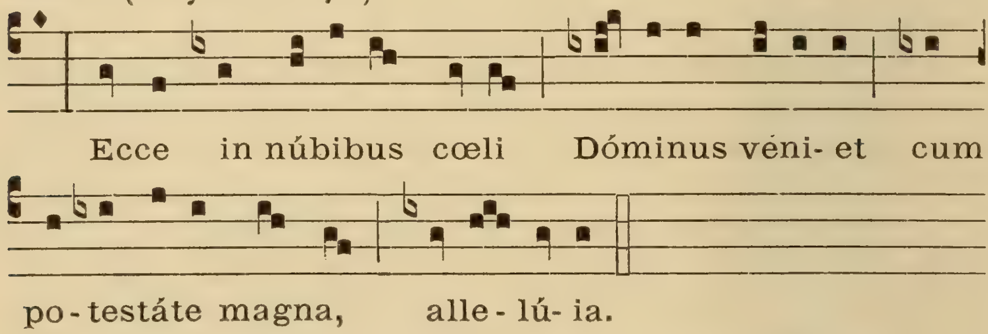


On remarquera que par la première transposition l'*ut* se convertit en *sol*, le *ré* en *la*, et par la seconde le *sol* ramène l'*ut*, le *la* redevient le *ré*, et ainsi des autres notes.

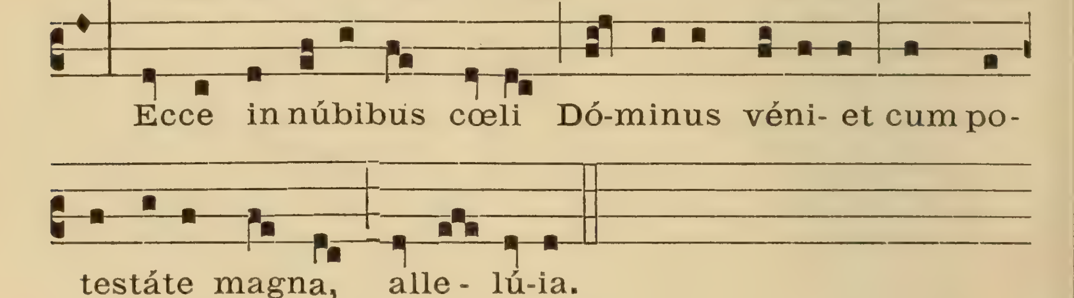
262. — Le morceau qui ne contient que le demi-ton *mi fa* peut être transposé à l'une et à l'autre quarte. Nous en donnons pour exemple l'ant. *Ecce in núbibus* du II. Dimanche de l'Avent, qui est notée de cette manière, dans l'Antiphonaire de Valfray :



Transposée à la quarte supérieure, elle se présente ainsi : (Voyez nº 278).



Et à la quarte inférieure, elle prend cette forme :



Par la première transposition, l'antienne perd sa note régulière, convertie en *sol*, et présente la forme du huitième mode, et par la seconde elle prend la terminaison en *la*, et se trouve transformée en morceau du neuvième ton.

§ Iᵉʳ TRANSPOSITION RÉELLE.

263. — On ne peut reconnaître l'existence de la transposition dans le sens propre et réel que quand on a à sa

disposition plusieurs éditions de chant, où le même morceau se trouve transcrit sur deux échelles distinctes, dont l'une n'est que la reproduction de l'autre sous des notes différentes. Mais ce moyen de comparaison fait défaut avec un seul exemplaire, parce que le même livre ne donne jamais qu'une seule forme mélodique à chaque morceau, et alors on ne peut considérer la transposition que sous un seul aspect et dans le sens théorique. Mais, comme nous tenons à en faire connaître les deux espèces, nous aurons recours, pour choisir nos exemples, aux divers recueils que nous avons déjà rappelés.

264. — Si l'on consulte les anciens monuments de la musique sacrée, on trouve que les tons en *la*, en *si* et en *ut*, sauf quelques exceptions, ont subi l'effet de la transposition en passant dans la liturgie moderne. Ces conversions se sont faites de *la* en *ré*, de *si* en *mi*, d'*ut* en *fa*, et de *la* en *mi*. Les trois premières sont à la quarte supérieure, et la dernière à la quarte inférieure. Nous allons en présenter quelques exemples, et nous nous servirons, pour nos comparaisons, du célèbre manuscrit qui porte le nom d'Antiphonaire de Montpellier (n° 41).

Ce recueil, qui, pendant des siècles, est resté enseveli sur les rayons et sous la poussière d'une bibliothèque du Languedoc, et qui vient d'être rendu tout récemment à la lumière, contient, comme le Graduel, les diverses parties de la sainte Messe, et, bien qu'on ne puisse en déterminer les nuances mélodiques qu'à l'aide des lettres intercalées entre les neumes et le texte sacré, on y reconnaît très-distinctement les anciennes tonalités, qui ne nous étaient parvenues que défigurées par la transposition,et dont quelques-unes étaient à peine soupçonnées.

265. — L'Antiphonaire de Montpellier place la base de ses mélodies à tous les degrés de la gamme, et chacune des sept notes lui sert de finale, mais il réduit l'ensemble du chant ecclésiastique à huit modes, comprenant l'authentique et le plagal des quatre tons appelés *protus*, *deuterus*,

tritus, *tetrardus*, et l'un de ces quatre mots se trouve toujours comme titre au commencement de chaque morceau. Dans ce système les trois premiers des ordres mélodiques ont une double ou triple terminaison : le premier, *protus*, finit en *ré* et en *la*, quelquefois même en *sol*, le deuxième, *deuterus*, en *mi*, en *la* et en *si*, et le troisième, *tritus*, en *fa* et en *ut*. Seul le quatrième ordre a sa finale unique en *sol*.

266. — Cette réduction des modes se trouve rappelée dans les livres de chant du XIII. siècle de Paris par les vers suivants :

Sunt in d *et in* a *primus tonus atque secundus.*
Tertius et quartus in b *vel in* e *relocantur.*
Et quandoque per a *quartum finire videbis.*
Quintus in f *vel* c, *nec sextus ab hoc amovetur.*
Septimus octavusque in solo g *requiescunt.*

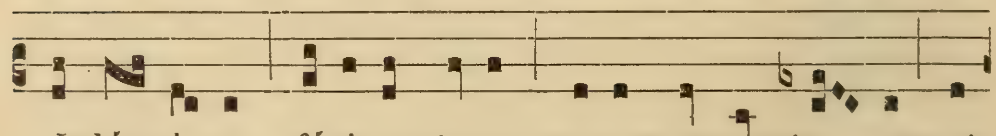
267. — On ne peut prendre les tons terminés en *la*, en *si* et en *ut* pour des transpositions nécessitées par l'emploi des lettres de l'alphabet, car plusieurs siècles après le Manuscrit de Montpellier on les retrouve absolument semblables et sans aucun changement dans les livres déjà notés avec les signes dont nous nous servons actuellement. On peut consulter parmi ces monuments anciens le Graduel manuscrit qui figure au fonds latin de la Bibliothèque nationale de Paris sous le numéro 904.

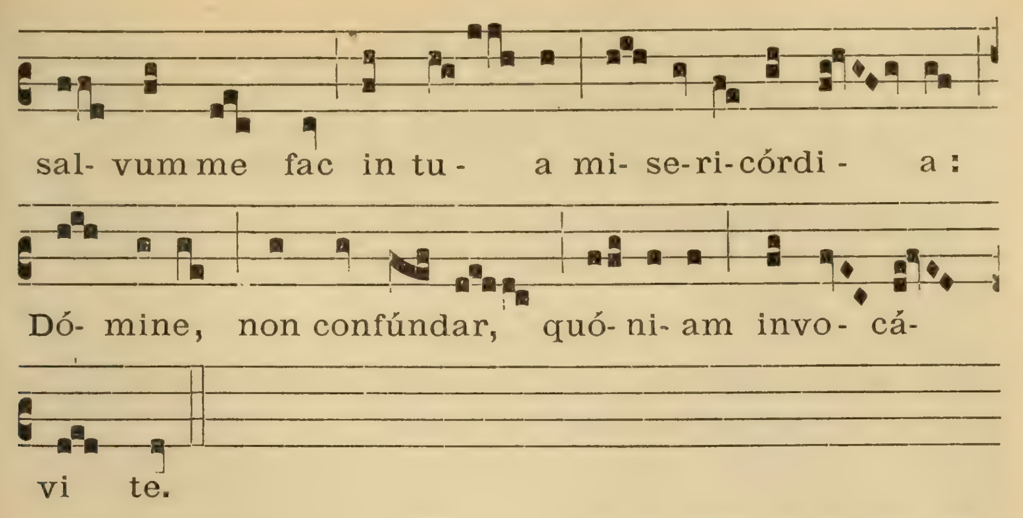
Examinons maintenant comment ces antiques mélodies de l'Antiphonaire de Montpellier, reproduites assez exactement par le Graduel de Reims et Cambray, ont été transposées dans les éditions modernes.

Tons en A ou en *la*.

268. — **Communion du Dimanche de la Septuagésime.**

PROTUS.
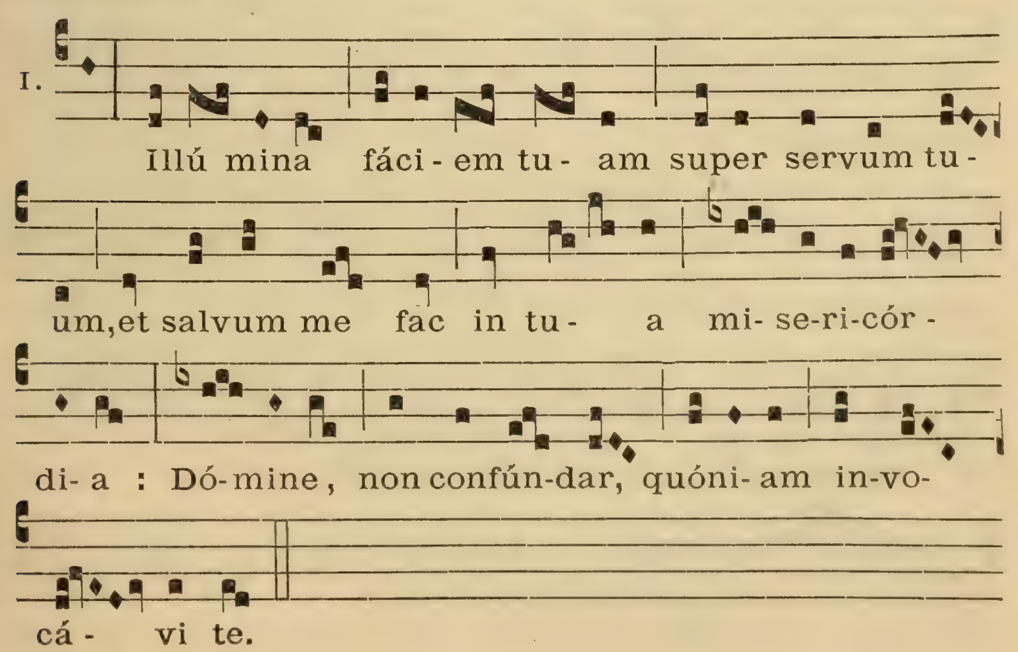




Ce morceau, qui se termine en *la*, et prend la forme mésopycne (n° 131), nous offre un exemple du neuvième ton, mais sa quinte *la mi* entre les deux tierces *mi sol* et *la fa* lui imprime le caractère mixte (n° 165).

On remarquera le *si* bémol nécessité par le *fa* inférieur, pour éviter le triton.

Le Graduel de Douillier reproduit ainsi ce chant sur l'échelle en *ré*.
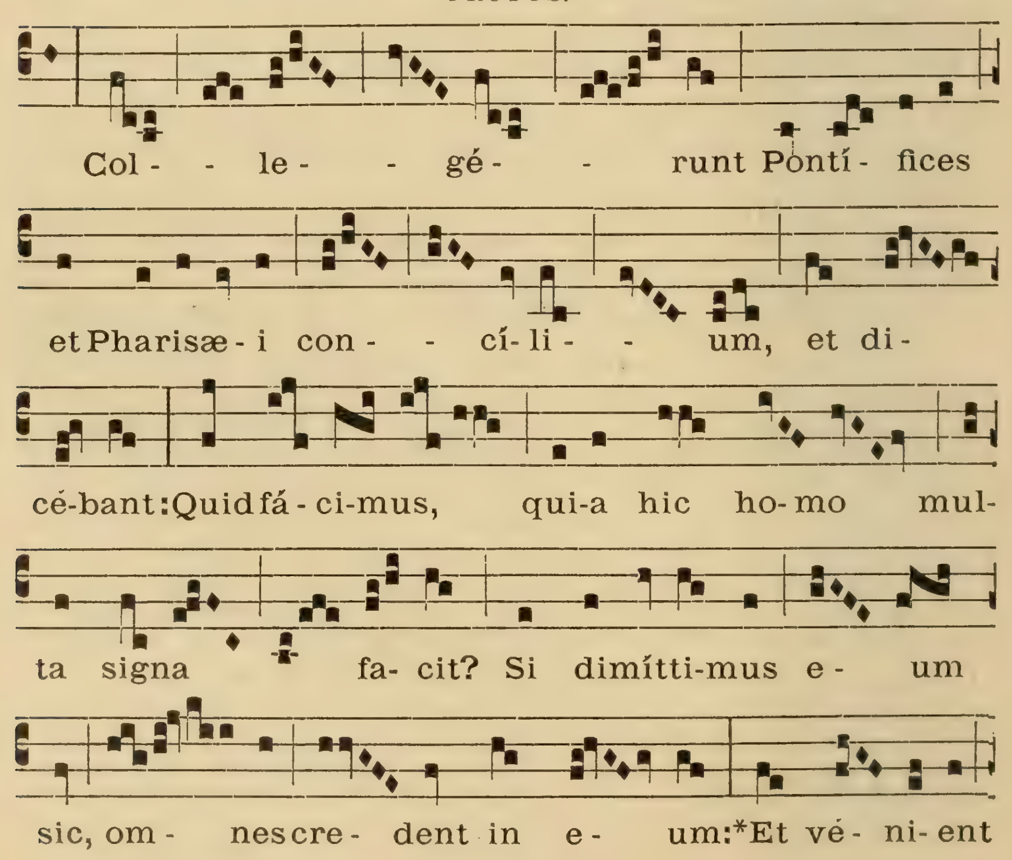


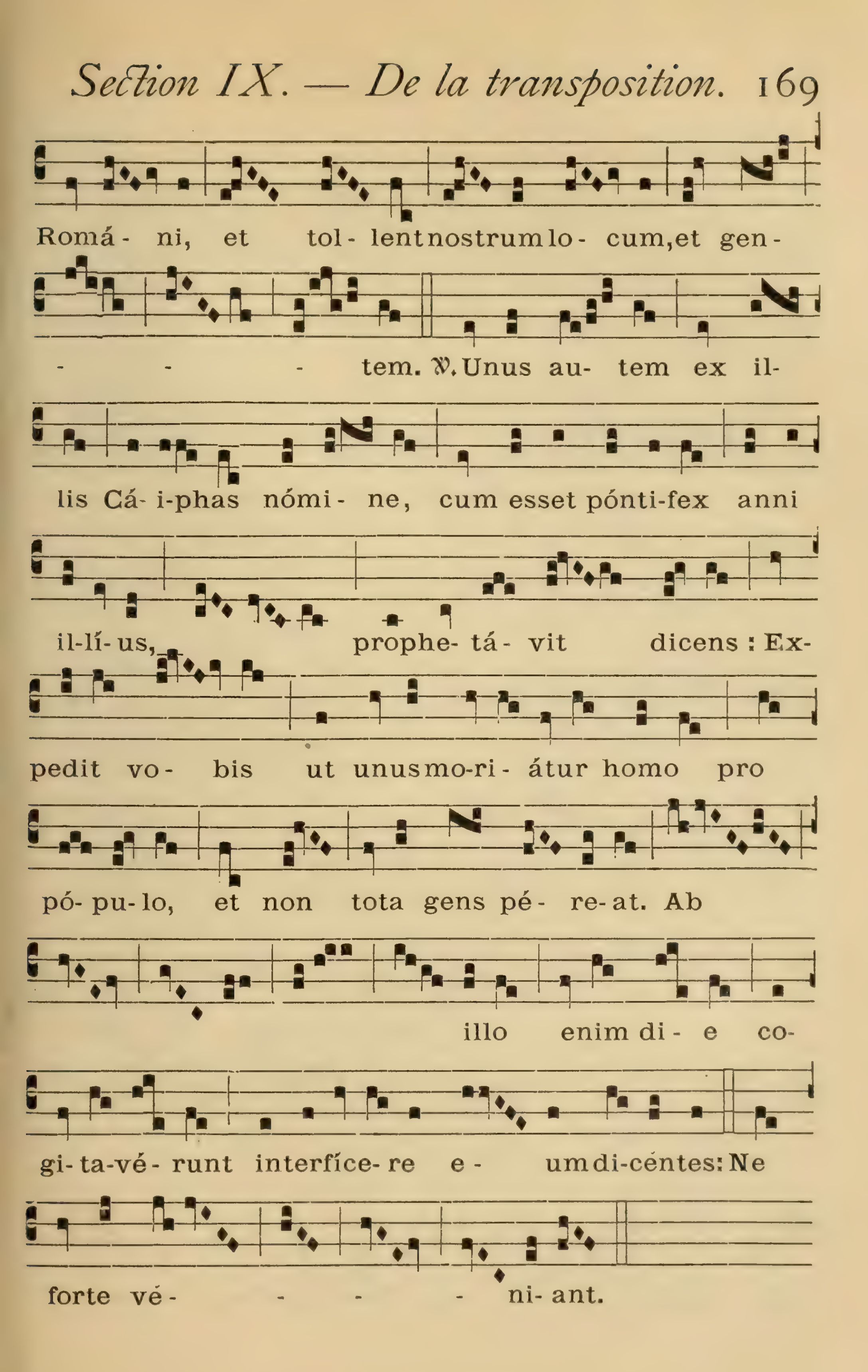
Cette mélodie, que la transposition a limitée en *ut*, à un degré au-dessous de la tonique, a perdu sa partie plagale. Elle est donc purement authentique et du premier ton. En descendant à la tierce sur *servum tuum*, elle aurait amené la quarte *si mi* plus élevée d'un demi-ton que celle du Manuscrit, et l'on ne pouvait l'abaisser qu'au moyen du bémol, que le *mi* rejette.

Au reste le *si* est généralement exclu de la partie inférieure de l'échelle en *ré*, et c'est pour l'éviter que se rencontre fréquemment la tierce *ut la* dans les formules mélodiques du deuxième ton. La transposition, qui ne pouvait le faire entrer dans notre morceau, n'a servi qu'à dénaturer sur ce point le chant primitif.

269. — **Répons qui se chante avant la bénédiction des Rameaux.**

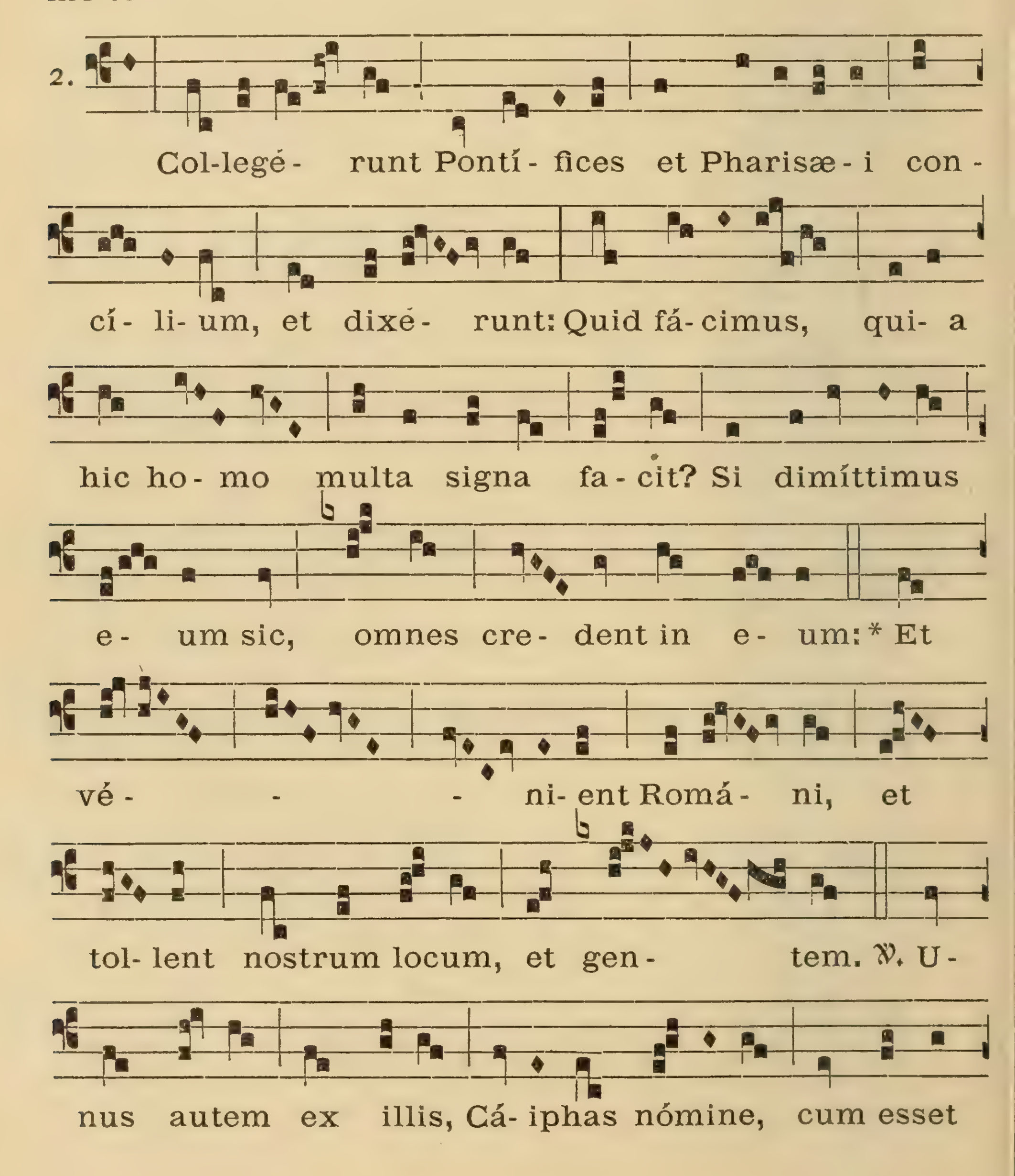
PROTUS.




Romá - ni, et tol - lent nostrum lo - cum, et gen -
- - - tem. ℣. Unus au - tem ex il-
lis Cá - i-phas nómi - ne, cum esset pónti-fex anni
il-lí- us, prophe- tá - vit dicens : Ex-
pedit vo - bis ut unus mo-ri - átur homo pro
pó- pu- lo, et non tota gens pé - re- at. Ab
illo enim di - e co-
gi- ta-vé - runt interfíce- re e - um di-céntes: Ne
forte vé - - - - ni- ant.

Ce Répons du Manuscrit, terminé en *la*, mésopycne et du genre plagal, nous présente la forme du dixième ton, et le *sol*, élevé d'une tierce au-dessus de la quinte sur la première syllabe de *vobis*, fait du verset une tonalité mixte.

Prenons maintenant, dans le Graduel de Douillier, ce morceau transposé sur l'échelle en *ré* et ramené au deuxième ton.



pónti-fex anni illí - us, prophe-tá - vit, di - cens :

Expedit vo - bis, ut unus mo-ri- átur homo pro

pó-pulo, et non to- ta gens pé- re- at. Ab illo

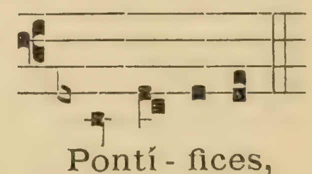
er- go di - e cogi-ta-vérunt inter-fíce-re e - um,

dicéntes : * Et.

Ce morceau ainsi transposé n'excède plus la quinte à l'aigu que d'un degré sur le *si*, de sorte qu'il ne conserve rien de l'authentique, mais, comme dans le Manuscrit, il descend en *sol* d'un ton au-dessous de la quarte inférieure sur *prophetávit*, et forme un chant du deuxième ton surabondant.

La transposition a fait subir à la mélodie quelques modifications, que nous devons signaler.

Nous trouvons d'abord le mot *Pontífices*, qui, s'il était exactement rendu à la quarte supérieure, serait noté ainsi :

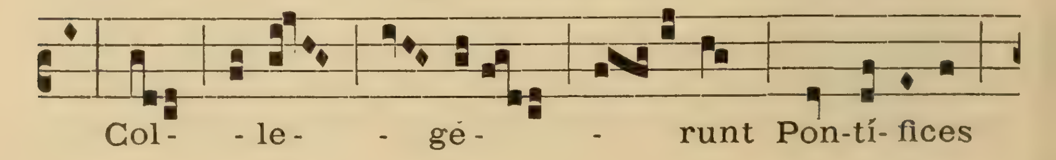


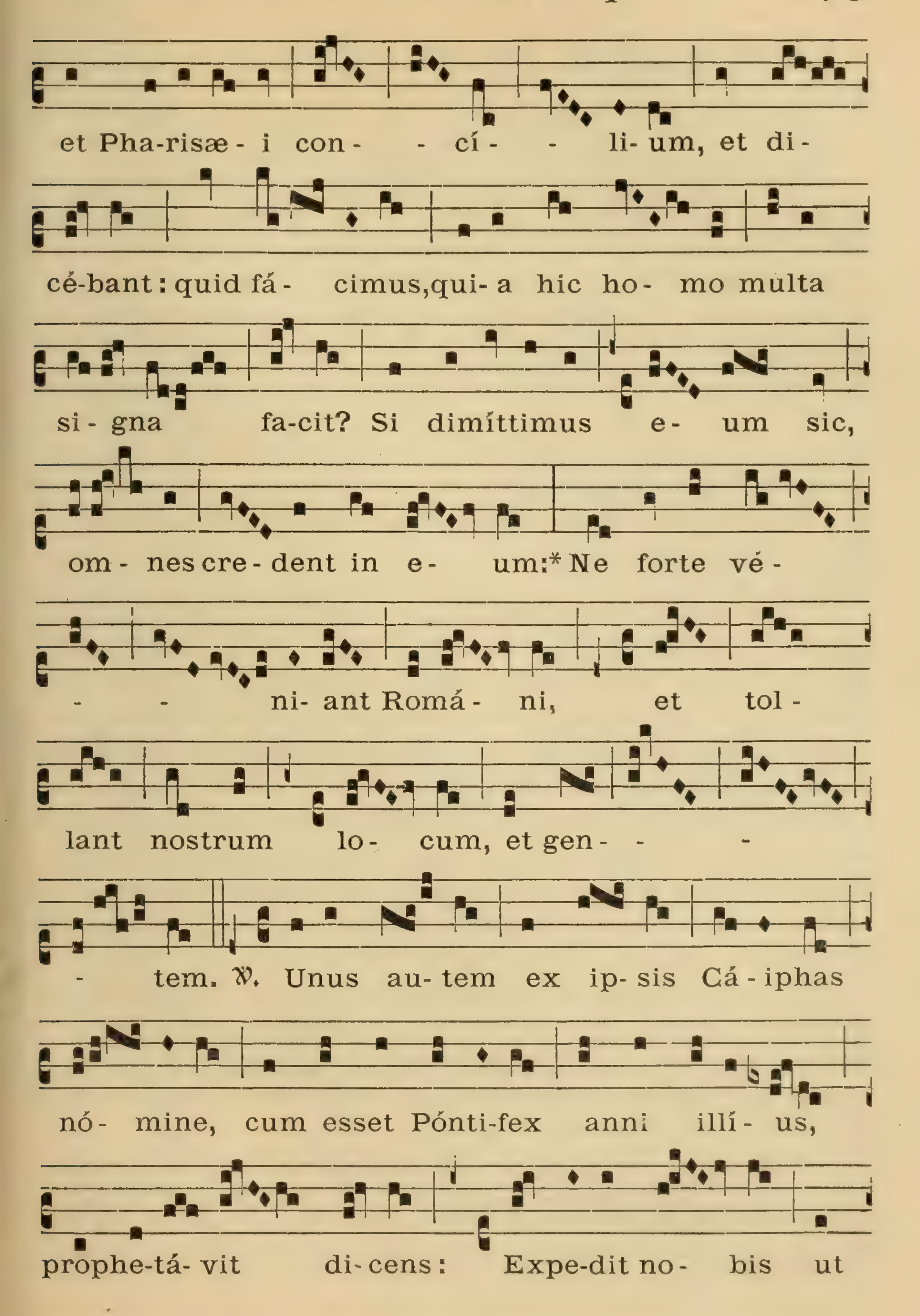
Mais il a été élevé d'un degré à cause du *si*, qui néces site le bémol pour correspondre au *fa* du Manuscrit, e aussi afin d'éviter la quinte inférieure, et de rester en ce

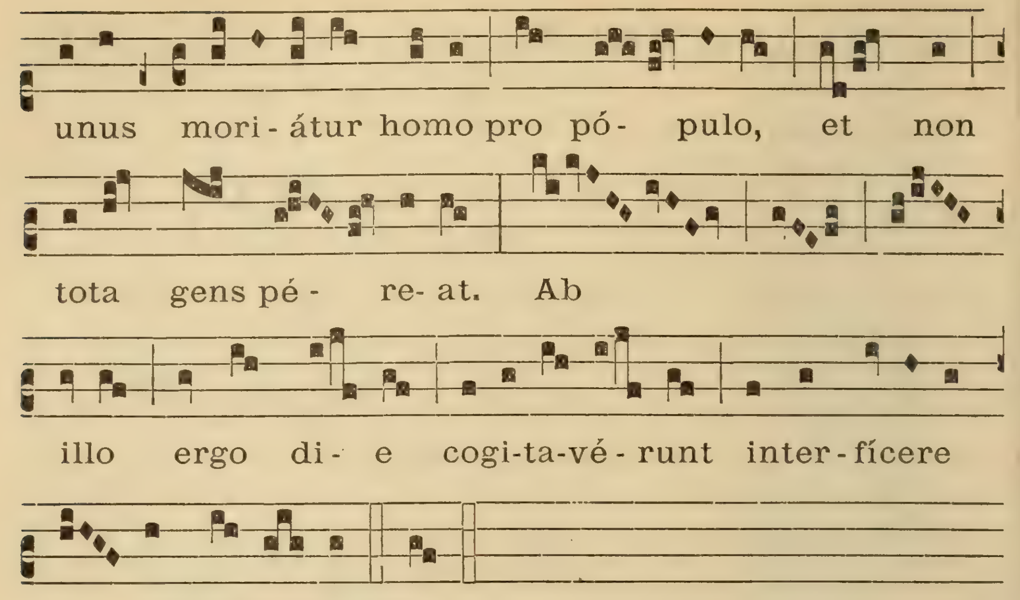
point dans les limites de la tonalité. La même nuance se remarque aux deux dernières syllabes de *concílium*. Sur *quid fácimus* la quinte *la mi* a fait place à une quarte de forme ambroisienne, posée en sens inverse, mais moins harmonieuse, et plus difficile à saisir.

Le *si* substitué au *fa* est affecté du bémol à l'aigu sur les mots *omnes*, *gentem* et *vobis*, mais il est resté naturel au grave sur la deuxième syllabe de *Pontífices*, sur la conjonction *et* qui précède le verbe *dixérunt*, et sur la fin d'*illíus*, parce que dans ces trois cas le bémol est absolument inutile. En effet la seconde descendante suivie d'une note remontante sur *Pontífices* et la conjonction *et* doit nécessairement rester mineure, et si elle ne l'était pas les musiciens en affecteraient du dièze la seconde note. Quant à la tierce sur la dernière syllabe d'*illíus*, elle est également mineure, et il est indifférent qu'elle ait le demi-ton au premier ou au second degré. Elle ressemble d'ailleurs à celle que le Manuscrit présente sur la dernière syllabe de *concílium*, car la formule *la si ut* équivaut à la tierce *ré mi fa*, de sorte qu'il paraît évident que le groupe mélodique du Manuscrit n'a été ainsi restreint à une tierce par la transposition que pour éviter l'emploi du bémol.

La reprise du Répons, dans le Manuscrit, offre une particularité assez remarquable, nous pourrions dire étrange et insolite. Au lieu de ces mots *Et vénient*, elle contient ceux-ci : *Ne forte véniant*, et elle a sa notation toute spéciale, qu'on ne trouve pas dans le Répons, et qui a été introduite dans la transposition, et adaptée aux mots *Et vénient*. Nous trouvons l'explication de cette anomalie dans le Processionnal de Châlons (Catalaunen.) qui remonte au seizième siècle, et sur lequel nous appelons particulièrement l'attention. Nous y voyons le ℟. *Collegérunt* noté ainsi :




et Pha-risæ - i con - - cí - - li- um, et di -
cé-bant : quid fá - cimus,qui- a hic ho - mo multa
si - gna fa-cit? Si dimíttimus e - um sic,
om - nes cre - dent in e - um:* Ne forte vé -
- - ni- ant Romá - ni, et tol -
lant nostrum lo - cum, et gen - - -
- tem. ℣. Unus au- tem ex ip- sis Cá - iphas
nó - mine, cum esset Pónti-fex anni illí - us,
prophe-tá- vit di-cens : Expe-dit no - bis ut



Arrêtons-nous d'abord sur le texte de ce Répons. Il contient, comme le Manuscrit, ces deux mots : *et dicébant*, tandis qu'on lit dans le Graduel romain, *et dixérunt*. A la seconde partie, qui sert de reprise, le Manuscrit et le Romain sont conçus ainsi : *Et vénient Románi*, *et tollent nostrum locum*, mais le Processionnal de Châlons remplace ce passage par celui-ci : *Ne forte véniant Románi*, *et tollant*...., et par là s'explique très-bien la reprise que nous avons relevée dans le Manuscrit. Il faut croire que le ℟. *Collegérunt* avait un double texte, l'un à l'usage de Rome, et l'autre particulier à certaines églises.

Quant à la forme du chant, on voit que le Processionnal emploie l'échelle qui nous a servi à traduire les lettres du Manuscrit, et ne fait que l'élever d'une quarte sans en changer la clef, de sorte que les deux finales se trouvent dans cet ordre : et représentent d'une manière très-apparente la quarte supérieure; mais si l'on prend la clef de *fa*, comme les éditions modernes, la transposition s'opère
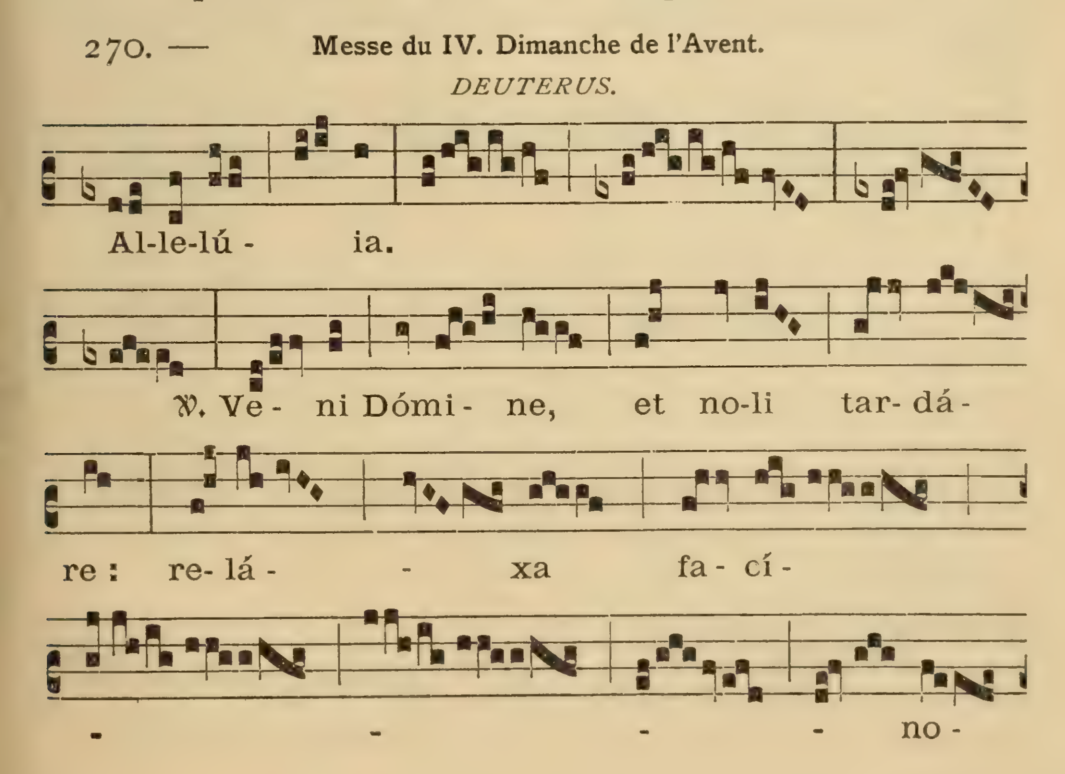
à la quinte inférieure, et les deux finales prennent cette position : le résultat est absolument le même (n° 258), mais ne laisse pas apercevoir aussi visiblement la quarte supérieure.

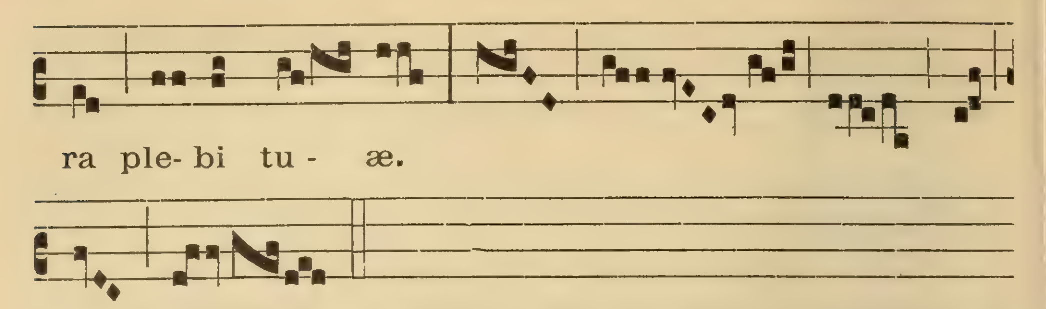
Les deux chants du Manuscrit et du Processionnal ne diffèrent pas sensiblement l'un de l'autre : ils ont la même étendue, et leurs notes extrêmes sont à égale distance, *ré la sol, sol ré ut.* Néanmoins, dans le Processionnal, le substantif *Pontífices* s'arrête à la quarte inférieure au lieu de descendre à la quinte comme dans le Manuscrit, et la note suprême sur *omnes* et sur *gentem* a été élevée d'un degré pour éviter le *si*, qui correspond au *fa* de l'échelle primitive.

Observons enfin que le demi-ton de la tierce mineure sur *vobis* ou *nobis* du Verset n'a pas la même position dans les deux chants. Nous avons déjà dit qu'il peut être indifféremment au premier ou au deuxième degré.
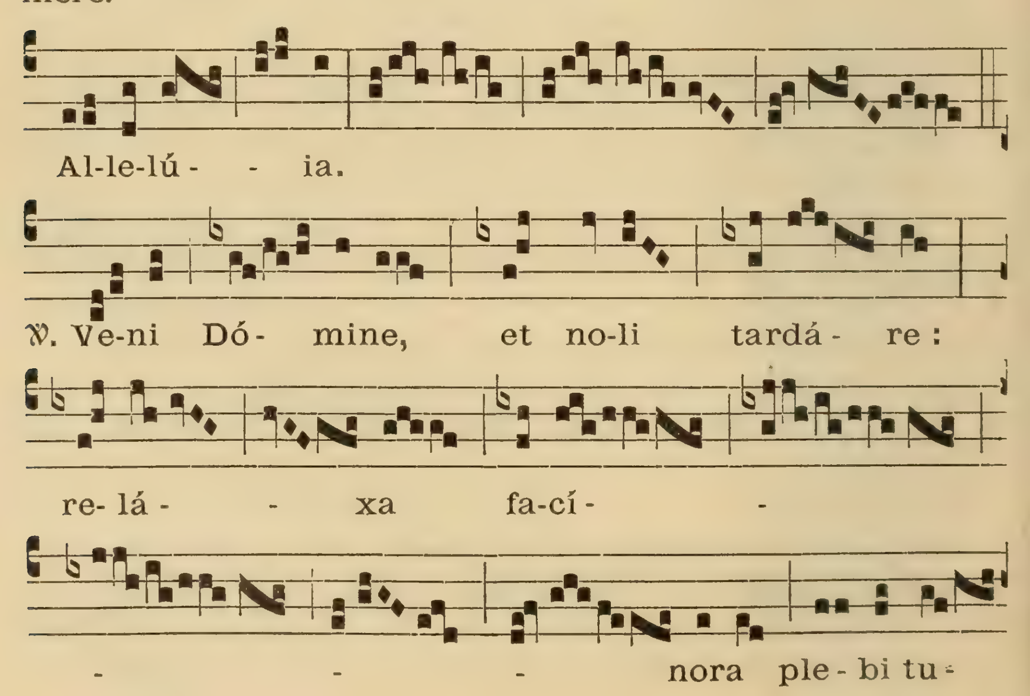
270. — **Messe du IV. Dimanche de l'Avent.**

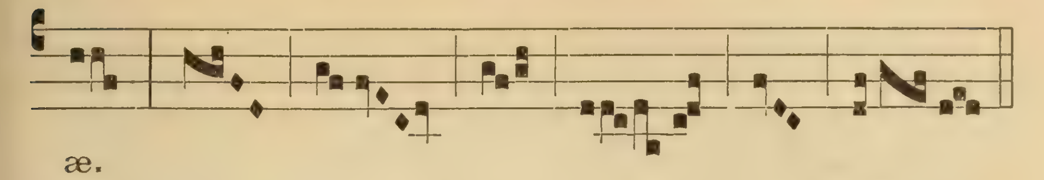
DEUTERUS.
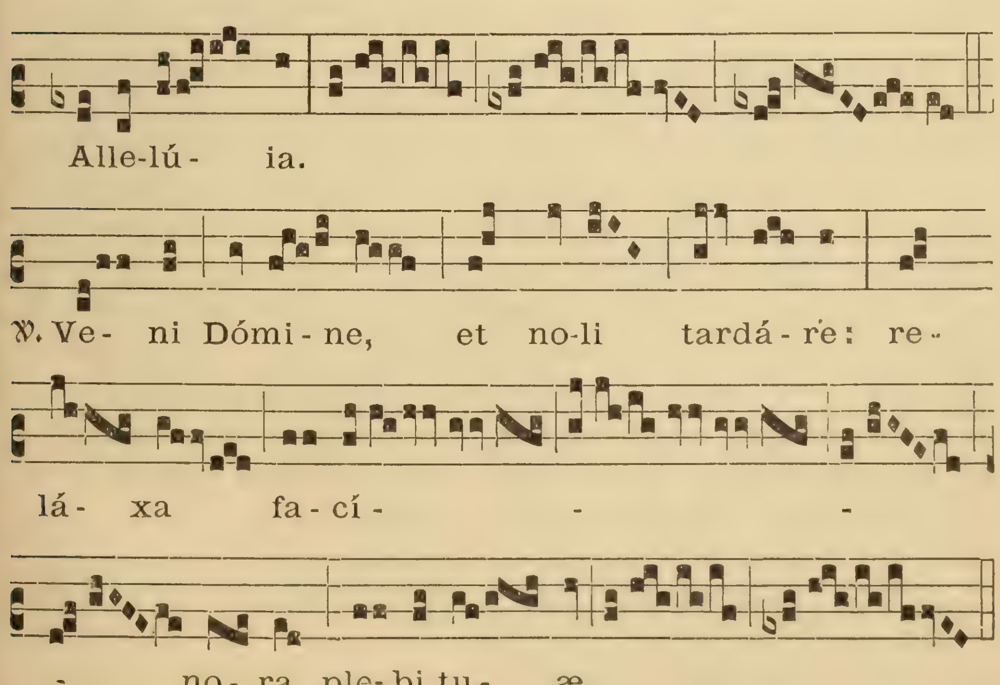




Ce morceau, que nous rendons exactement conforme au Manuscrit, et qui est précédé du titre *deuterus* et se termine en *la*, tire du bémol qui affecte le chant d'*allelúia* le caractère barypycne, mais le *si*, constamment naturel dans tout le Verset, imprime à ce dernier la forme mésopycne (n° 131). Nous avons donc ici une double tonalité, l'une en *mi*, et l'autre en *ré*. La première est de l'ordre *deuterus* conforme au titre du Manuscrit, et la seconde du genre *protus* comme celle des deux chants que nous avons examinés en dernier lieu. On pourrait donc, pour s'en tenir à ces données, transposer l'*allelúia* et son Verset *Veni* de cette manière.
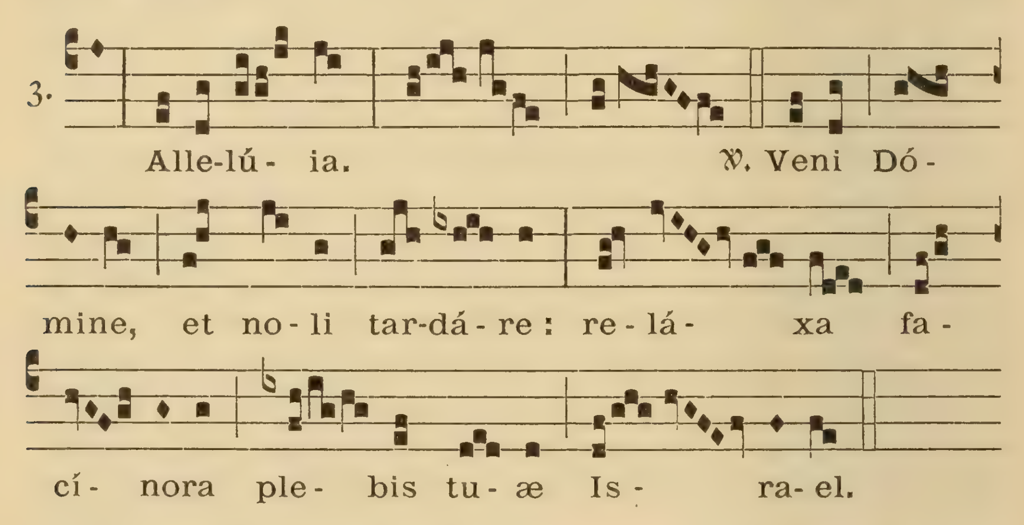




Cette conversion sur *allelúia* est à la quarte inférieure, de *la* en *mi*, et sur le Verset, à la quarte supérieure, de *la* en *ré*. Nous verrons reparaître ces deux nuances, quoique sur l'échelle en *mi*, dans la transposition que nous donnerons plus loin d'après le Graduel de Douillier.

Ordinairement la formule mélodique qui finit le Verset, et qu'on appelle neume, n'est que la répétition de celle qui fait suite à l'*allelúia*. Ici elle est distincte et de ton différent. Mais le Manuscrit n° 904, en reproduisant sur l'échelle en *la* le chant de l'*allelúia* et du Verset *Veni*, les a terminés l'un et l'autre par le même neume, et a rendu ainsi à tout le morceau selon l'usage l'unité de ton. En voici la copie exacte, qui a servi de transition entre le chant de l'Antiphonaire de Montpellier et celui des éditions modernes.



La phrase qui contient le *sol* aigu sur *facínòra* n'a pas été répétée en ce morceau, mais, au ℣. *Adducéntur* du Commun des Vierges (nº 213), elle figure deux fois dans le Graduel 904 comme à l'Antiphonaire de Montpellier.

Donnons maintenant la transposition d'après l'édition de Douillier.

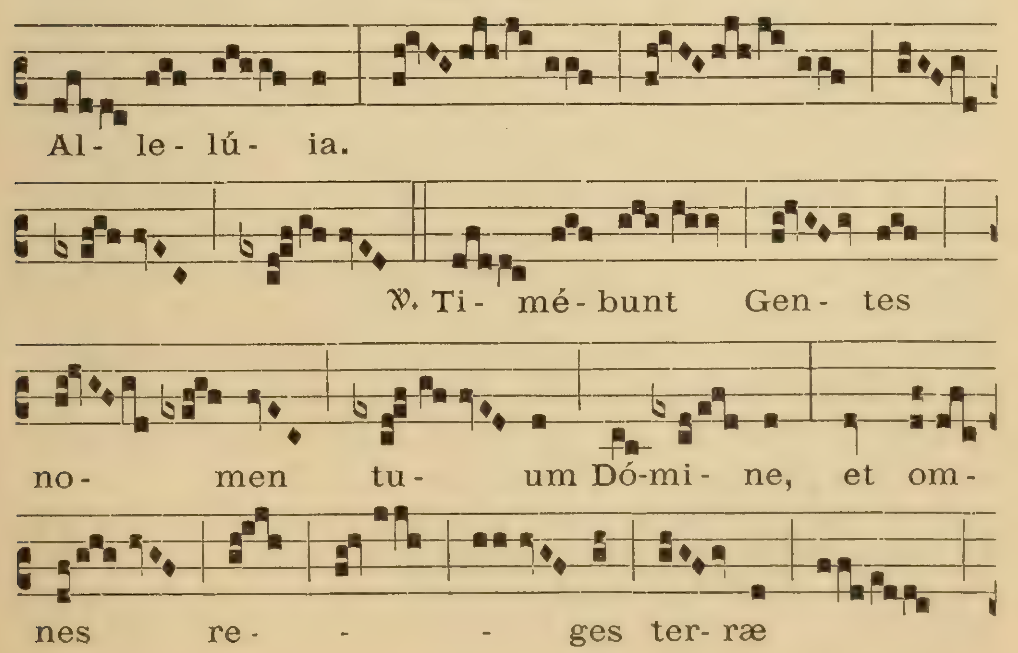


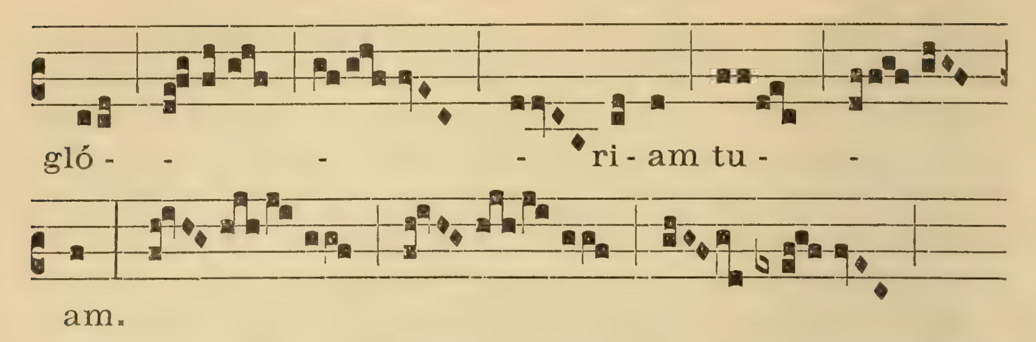
Ce morceau, qui contient le substantif *Israel* ajouté à la fin du Verset lors de la réforme du Missel, a été calqué non sur l'Antiphonaire de Montpellier, mais bien sur le Manuscrit 904, dont il est la reproduction à peu près exacte. Mais il nous montre cette particularité, cette espèce de dualisme que nous avons déjà signalée. En effet la transposition commence à la quarte inférieure par la conversion de *la* en *mi*, et descend ensuite à la quinte, qui n'est autre que la quarte supérieure. Le changement est rendu visible par la première note de la conjonction *et*, qui, au lieu d'occuper la même ligne que la précédente comme dans les deux Manuscrits, se trouve abaissée d'un degré, de sorte que, si deux voix suivaient simultanément l'ancienne et la nouvelle échelle, elles seraient en accord harmonique dans la première partie du Verset, tandis que dans la seconde l'une exprimerait un ton inférieur à l'autre. Mais cette double conversion était indispensable pour faire cadrer le chant nouveau

avec l'ancien. En effet la transposition à la quarte inférieure amène le *fa* à la place du *si*, et nous avons vu que ces deux notes ne peuvent s'accorder qu'à l'aide du bémol. Comme le *si* naturel règne dans le Verset *Veni*, il fallait, pour éviter le défaut d'harmonie, abaisser la gamme d'un degré, et alors le *mi*, au lieu du *fa*, remplace le *si*, de sorte que les deux demi-tons *mi fa* et *si ut* se correspondent exactement.

Observons que la formule qui s'applique à *Israel*, et qui représente la fin du neume, est ramenée à la quarte inférieure, et trouve ainsi sa finale, comme dans le Graduel 904, au même point que la première note de l'intonation. En effet la quarte conjointe *la si ut ré* du Manuscrit devient une quinte en s'élevant d'un degré par la disjonction des deux notes inférieures, et par là se trouve rétablie à la fin du Verset la désinence barypycne qui distingue le neume dans le Manuscrit.

271. — Nous terminons par l'exemple suivant l'examen des tons en *la* qui ont subi la transposition.





Ce morceau est la copie exacte de l'Antiphonaire de Montpellier, qui, en lui imposant le titre de *deuterus*, en a fait un ton en *mi*.

Nous avons cru devoir le reproduire parce qu'il a été éliminé de la liturgie depuis fort longtemps, et remplacé dans les livres modernes par une mélodie toute différente, bien que le texte sacré soit resté le même et sans modification. On se demande si cette omission ne viendrait pas de la double nuance que ce chant présente comme l'exemple précédent, et s'il peut être exactement transposé sur l'échelle en *mi* : en d'autres termes, le *si* est-il affecté du bémol dans tout le Verset, et peut-il être remplacé d'une manière précise par le *fa*? Pour rendre ce morceau en *mi*, il faut supposer qu'il contient le bémol à la clef, ce que le chant grégorien rejette ordinairement. Nous remarquons en effet que le Manuscrit semble exclure la modification du *si* dans les phrases mélodiques où nous l'avons laissé naturel, c'est-à-dire, depuis la dernière phrase de *terrae* jusqu'au neume; mais on pourrait attribuer cette omission à la négligence du copiste, qui, en transcrivant les lettres, ne s'est pas rendu compte de la nuance mélodique, de sorte que ce serait par inadvertance qu'il a posé l'i verticalement au lieu de l'incliner (nº 44). Cette interprétation ne nous paraît pas plausible, car il importe peu que l'écrivain ait bien ou mal rendu le sens mélodique, on distingue très-clairement que la note douteuse peut conserver son ton naturel sur les trois derniers mots du verset, et que le bémol y est complètement inutile; on pourrait même en

dire autant de la syllabe mélodique qui précède la dernière phrase du neume,et de celle qui termine le substantif *nomen.* Or, du moment que le bémol n'est pas nécessaire, ne fût-ce que sur une seule partie du Verset, le chant doit rejeter la forme en *mi* et conserver son échelle primitive. Nous aurons d'ailleurs un exemple semblable lorsque nous traiterons des mélodies terminées en *la* qu'il a été impossible de convertir par la transposition (n° 288).

Toutefois la nouvelle édition de Reims et Cambray a donné à notre morceau l'échelle en *mi*, tout en conservant aux notes la même disposition que dans le manuscrit.

Nous laissons au lecteur le soin de faire lui-même cette transposition, qui est à la quarte inférieure, et très-facile avec le chant tel que nous le présentons ci-dessus d'après l'Antiphonaire de Montpellier.

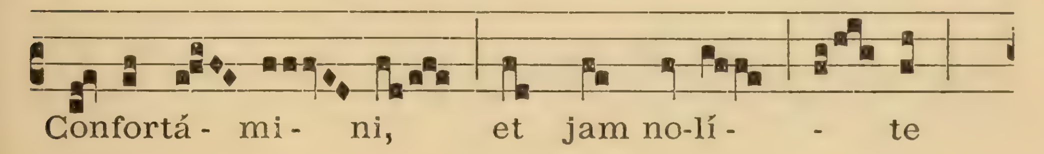
272. — Observons en terminant que le neume qui fait suite à l'*allelúia* se répétait intégralement à la fin du Verset, bien qu'il ne s'y trouve ordinairement noté qu'en partie, comme le montrent notre exemple et le Verset *Veni*, que nous avons extrait du Graduel 904 (n° 270). Les copistes avaient pour habitude de le laisser ainsi inachevé, parce qu'il était facile, en l'exécutant, de le reprendre au commencement du morceau.
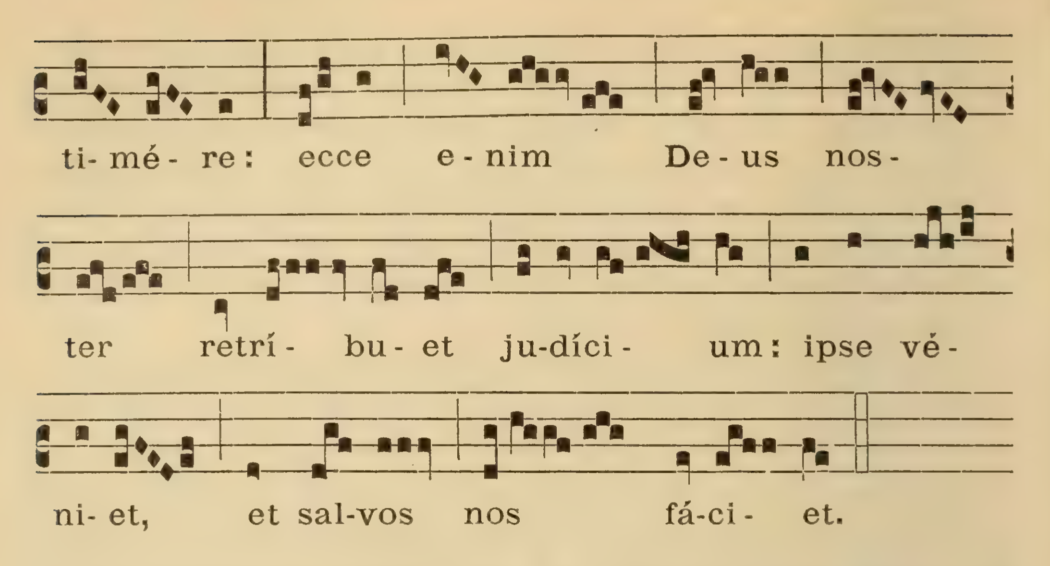
Tons en B ou en *si*.

273. — Nous venons de voir que l'échelle en *la* se rapporte tout à la fois aux tons en *ré* et en *mi*, autrement dits *protus* et *deuterus.* Les morceaux terminés en *si* n'appartiennent qu'à la seconde division.

274. — L'Offertoire *Confortámini* du Mercredi des Quatre Temps de l'Avent est noté ainsi dans l'Antiphonaire de Montpellier.

DEUTERUS.





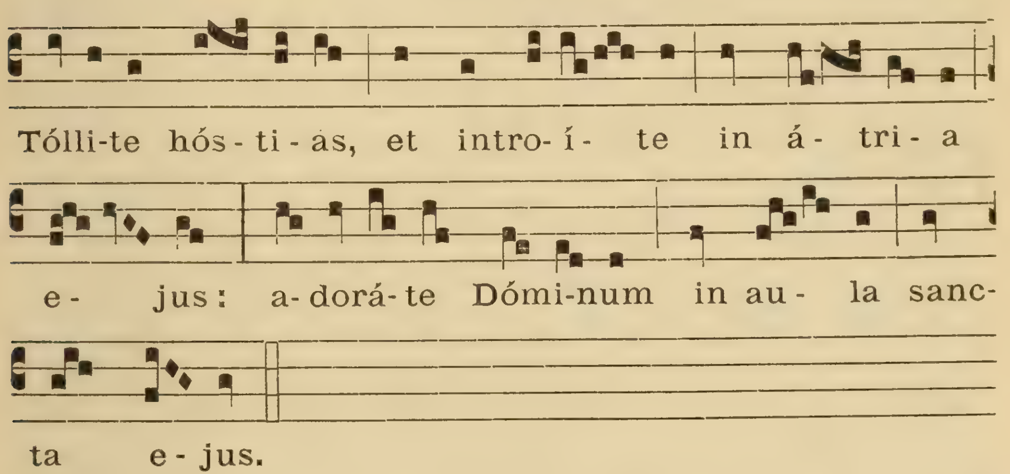
Ce morceau rappelle par sa contexture la forme du douzième ton, car le bas de son échelle exprime en *sol* une tierce inférieure à la finale, et lui assigne le genre plagal.

La transposition en *mi* ou à la quarte supérieure est reproduite de cette manière dans le Graduel de Douillier :

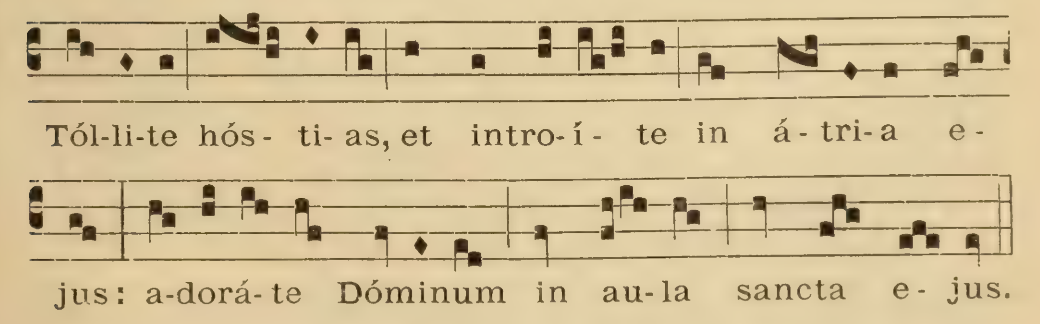
4. Confortá- mini, et jam no- lí- te ti-mé-
re: ec- ce e-nim De- us nos- ter re-
trí- bu- et judí- ci- um: ipse vé- ni-et
et sal-vos nos fáci- et.

La transposition à la quarte supérieure amène forcément le bémol à la clef, afin de faire concorder les demi-tons *mi fa* et *la si*. Cependant notre Offertoire présente une exception : le *si* est bien modifié dans sa première partie, mais il est resté naturel sur *véniet*, où le bémol ne paraît pas indispensable (n° 244 et 245).

275. — Il est intéressant de placer ici la Communion *Tóllite hóstias* du XVIII. Dimanche après la Pentecôte, qui, dans l'Antiphonaire de Montpellier, se trouve sous la même rubrique que le morceau précédent, et se rapporte pareillement au douzième ton.



Traduction de l'édition de Douillier.
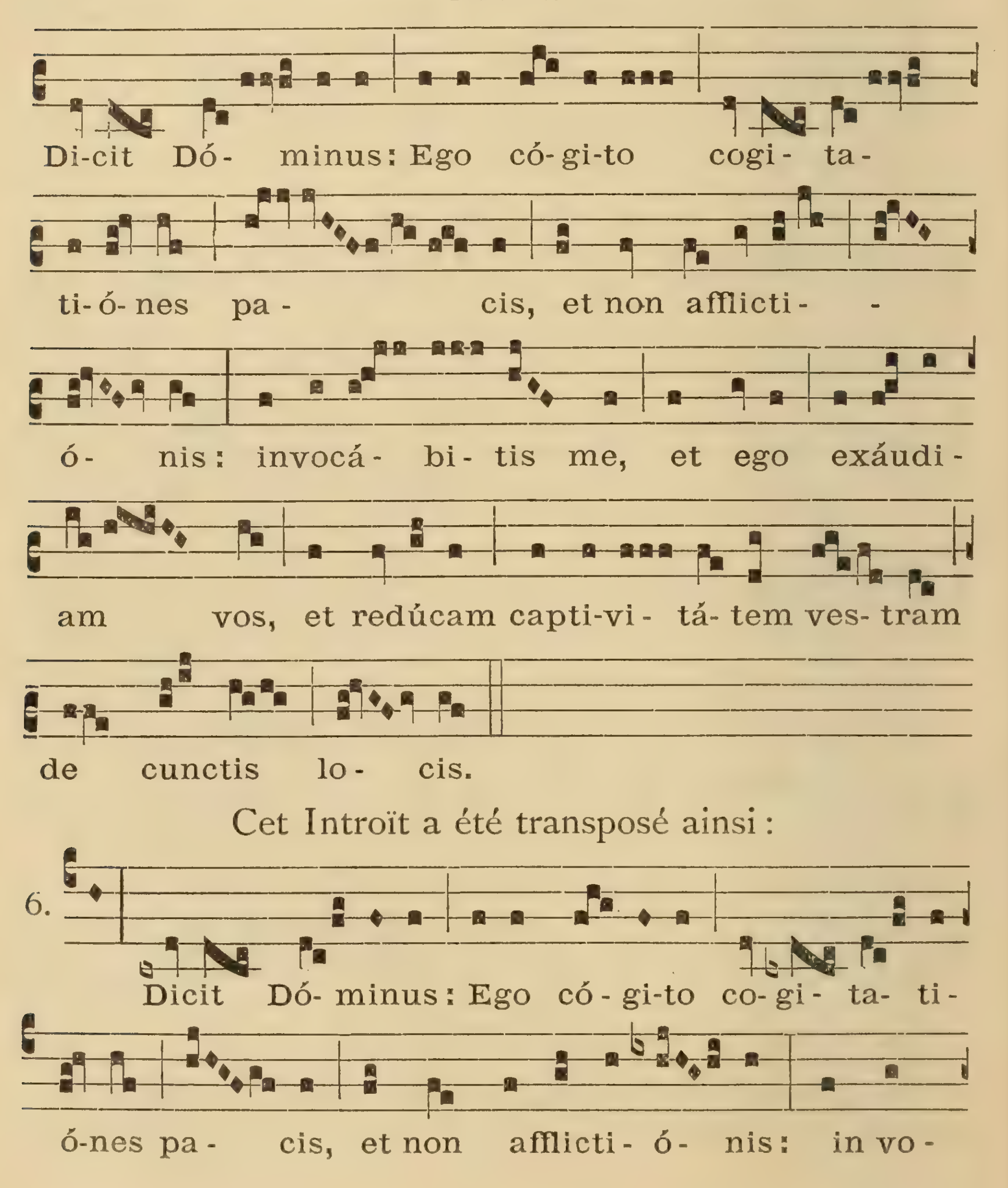


Nous voyons ici la même échelle et la même disposition mélodique que dans le manuscrit : pour toute transforma-

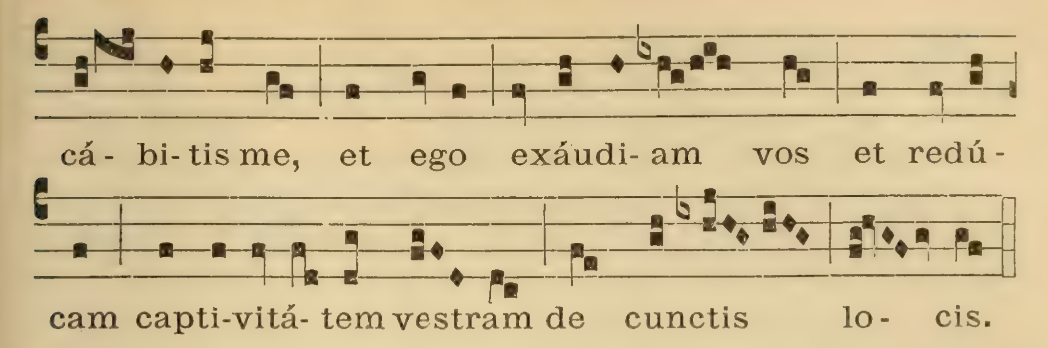
tion, la finale, au lieu d'être en *si*, a été abaissée en *sol*, et le chant, perdant son caractère barypycne (nº 131), est passé dans l'ordre *tetrardus*, et fait partie du septième ton.

Tons en C ou en *ut*.

276. — **Introït du XXIII. Dimanche après la Pentecôte.**

TRITUS.





Cette transposition à la quarte supérieure rend à peu près exactement l'échelle du manuscrit. En effet les deux morceaux ont la même étendue et renferment deux quintes, l'une *ut fa*, *fa si*, et l'autre, *ut sol*, *fa ut*, et comme la première est inférieure à la tonique, elle assigne au chant le caractère plagal, de sorte que l'échelle en *ut* est du quatorzième ton, et celle en *fa* du sixième.

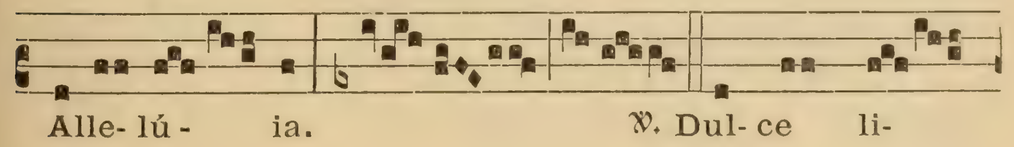
On remarque dans le morceau transposé le *si* affecté du bémol au grave comme à l'aigu, de sorte que ce signe est nécessaire et apparaît aux deux extrémités de la gamme : nous avons déjà signalé cette défectuosité (n° 146).

La conversion en *fa* a modifié le groupe mélodique qui s'applique au verbe *exáudiam* et en a retranché le *si* pour écarter le bémol, mais elle l'a conservé sur la dernière syllabe, et la tierce mineure *ré mi fa* se trouve exactement transformé en *sol la si*.

La formule qui, par la transposition, s'adapte aux deux mots *cunctis locis* a été tirée de celle que le Manuscrit présente sur *afflictiónis*, et si elle a été rejetée de ce dernier mot, il ne faut s'en prendre qu'à la manie de ceux qui ont voulu corriger le chant, et le ramener partout à la mesure prosodique du texte sacré.

277. — **Messe de la Sainte Croix.**

TRITUS.
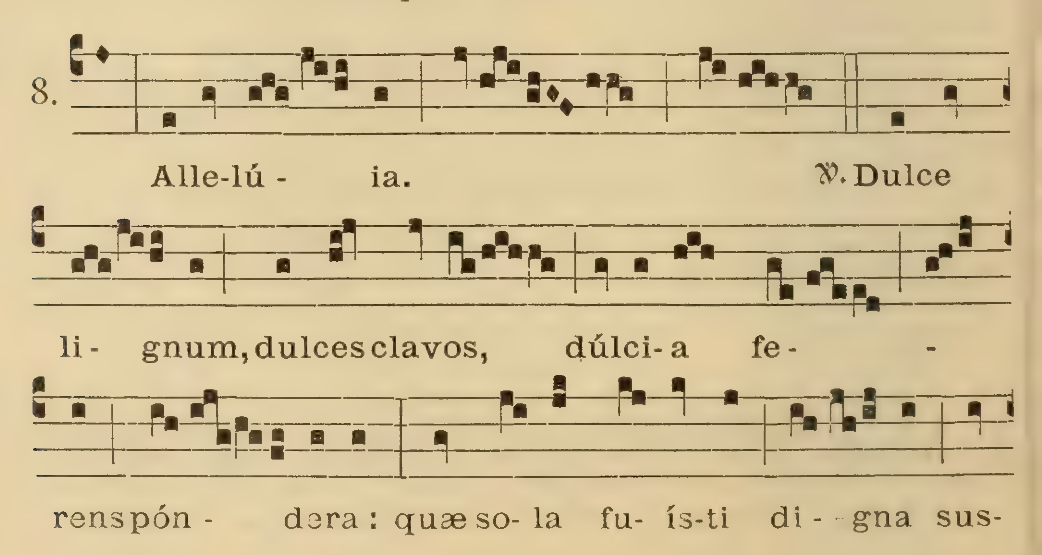


gnum, dulces clavos, dúlci- a fe- - rens
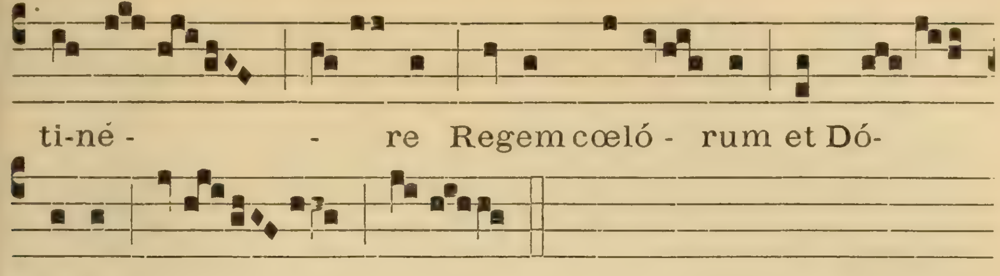
pón- dera : quæ so-la fu-ísti di- gna susti-

né- - re Regem cœló- rum, et Dó-mi-

num.

Ce morceau, qui se termine en *ut* et présente la quarte au bas de son échelle, appartient au quatorzième ton, qui n'est autre que le sixième, et correspond ainsi au mot *tritus*, qui lui sert de titre dans le Manuscrit. Mais en passant dans les livres modernes il a perdu sa forme comme sa tonalité, et a été transposé ainsi :



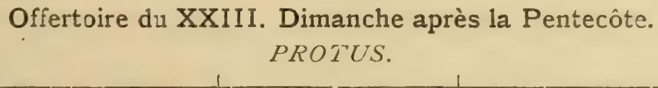


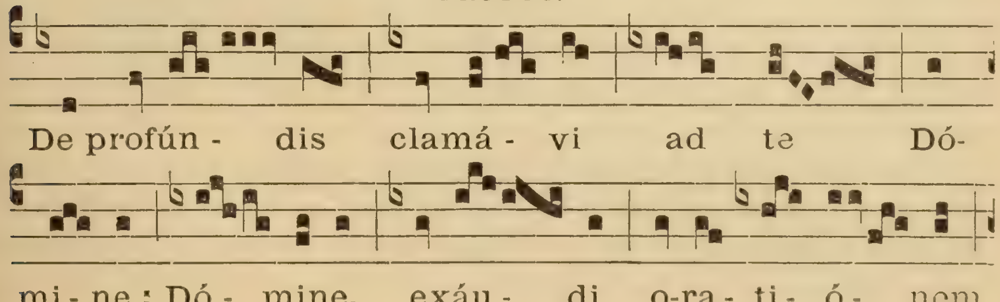
minum.

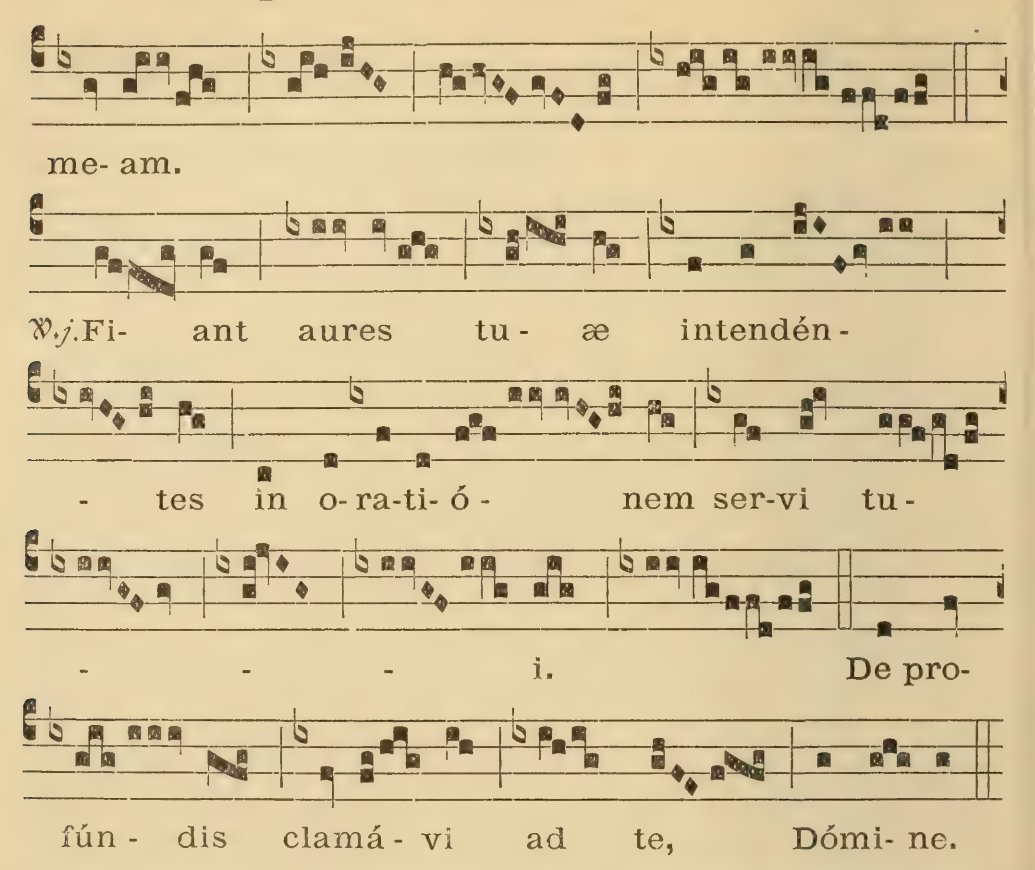
Nous trouvons ici une transposition à la quarte inférieure, qui amène la terminaison en *sol*, et convertit le chant du sixième au huitième ton. La nouvelle gamme s'explique par l'impossibilité d'élever le morceau à la quarte supérieure, et de lui donner l'échelle en *fa*, qui aurait substitué le *mi*, toujours invariable, au *si*, qui, dans tout le Verset, est affecté du bémol.

Mais ce qui prouve mieux la nécessité de la conversion en *sol*, c'est le caractère mésopycne de la quarte inférieure, qui, au quatorzième comme au sixième ton, est toujours oxypycne, *sol la si ut*, *ut ré mi fa* (n° 131), de sorte que celle de notre morceau ne pouvait convenir qu'au huitième ton. En effet les deux tétracordes *sol la za ut*, *ré mi fa sol*, ont le demi-ton au même degré, et sont en tous points d'une concordance parfaite. Le titre que l'Antiphonaire de Montpellier impose au Verset *Dulce lignum* serait donc fautif et irrégulier.

278. — Nous terminerons nos extraits de ce Manuscrit par le morceau suivant :
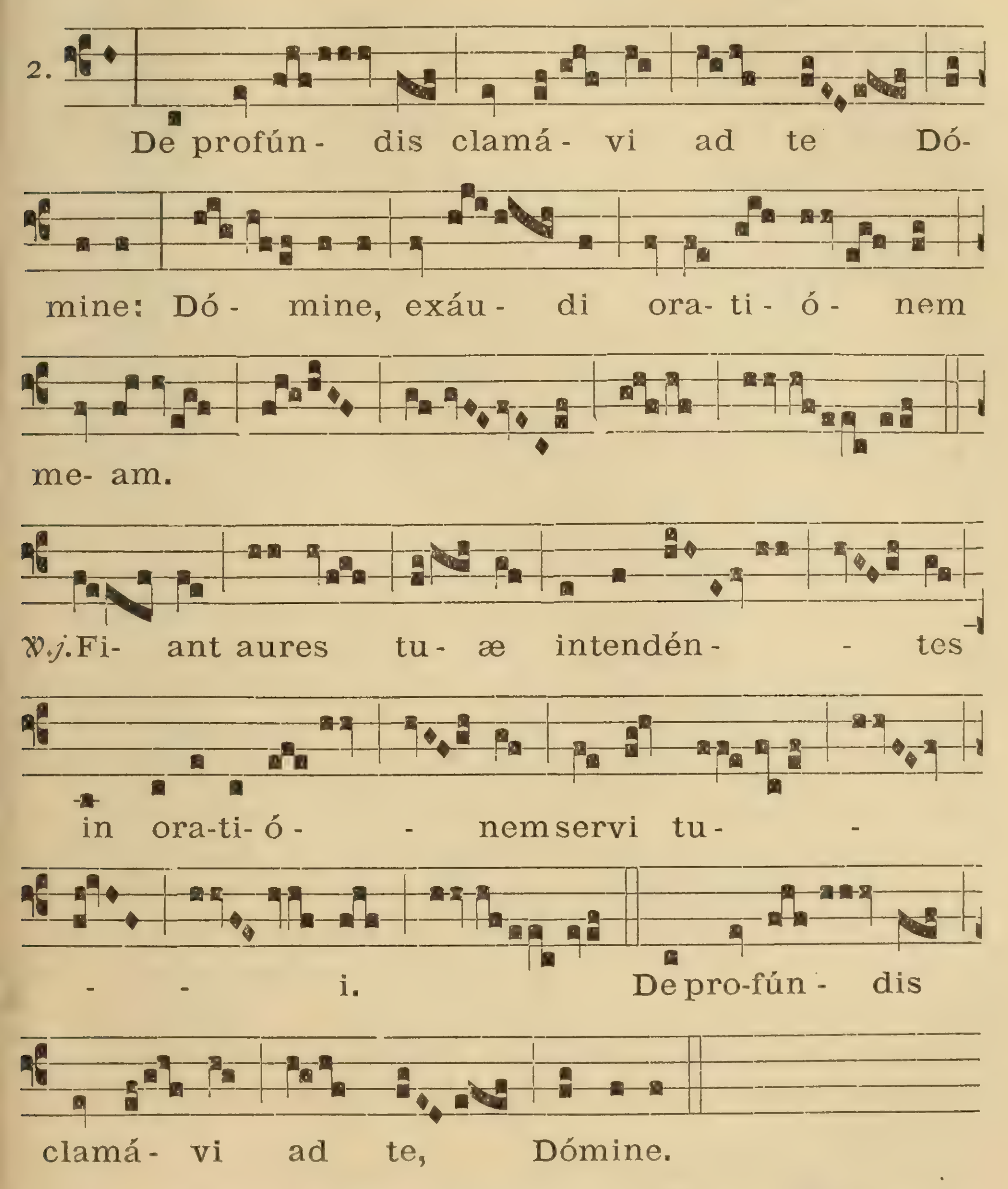






Cet Offertoire, précédé du titre *protus* et terminé en *sol*, ne nous présente pas l'échelle régulière du ton qui lui est assigné. Il nous offre donc un exemple de conversion dans le second sens de notre définition de la transposition (n[os] 254 et 255), et ce n'est que d'après la théorie qu'on parvient à reconnaître la gamme que sa forme actuelle remplace. L'ordre *protus* a deux terminaisons, l'une en *ré*, et l'autre en *la*, mais on ne peut transposer qu'à la quarte, et il n'existe entre les deux échelles terminées en *sol* et en *la* qu'un intervalle de seconde. La forme actuelle de notre morceau ne peut donc venir que de l'échelle en *ré*, par la transposition à la quarte supérieure, qui d'un côté amène le *mi* à la place du *si*, et de l'autre établit au moyen du bémol un accord exact entre les deux demi-tons *mi fa* et *la si*.

Restituons donc à notre Offertoire sa forme régulière et normale :



279. — Dans les premiers siècles de l'Eglise, l'Offertoire était suivi d'un ou plusieurs Versets, et l'on répétait après chaque Verset la seconde partie du morceau marquée par un astérisque. Ici c'est le commencement de l'Offertoire qui

sert de reprise. Depuis que les Versets ont été supprimés, la répétition ne se fait plus, mais elle a été maintenue à l'Offertoire *De profundis* et à celui du XVI. Dimanche après la Pentecôte, comme on peut le voir au Missel et au Graduel actuellement en usage. Le Verset a été également conservé avec la répétition à l'Offertoire de la messe *Réquiem*, sans doute à cause de la grande affluence des fidèles qui se présentent à l'offrande pour honorer la mémoire des défunts.

280. — On voit par le dernier exemple que l'Antiphonaire de Montpellier se sert de toutes les terminaisons, et les applique indistinctement aux diverses espèces de tonalités. Nous avions l'ordre *protus* en *ré* et en *la* : l'Offertoire *De profúndis* nous le montre avec une troisième finale en *sol*. On trouve même, dans le Manuscrit, des morceaux qui ont une double forme, une double composition mélodique : c'est ainsi que l'Offertoire *Prótege* de la sainte Croix, qui est de l'ordre *protus*, est noté au moyen des lettres de l'alphabet tout à la fois en *ré* et en *sol*. Au milieu de toutes ces terminaisons, le Manuscrit place toujours en tête de chaque morceau le titre qui sert à en distinguer le ton, et, si l'on craint qu'il ne soit pas toujours rigoureusement exact, on parvient d'une manière sûre a reconnaître la tonalité en examinant attentivement la disposition de l'échelle, et l'ordre dans lequel elle présente les demi-tons. Nous avons vu que les divers modes sont *mésopycnes*, *barypycnes*, *oxypycnes* (n° 131). Tout morceau terminé en *sol* appartient ordinairement à la dernière catégorie, mais s'il prend le bémol à la clef, il devient mésopycne, et fait partie de l'ordre *protus*, comme le démontre notre dernier exemple.
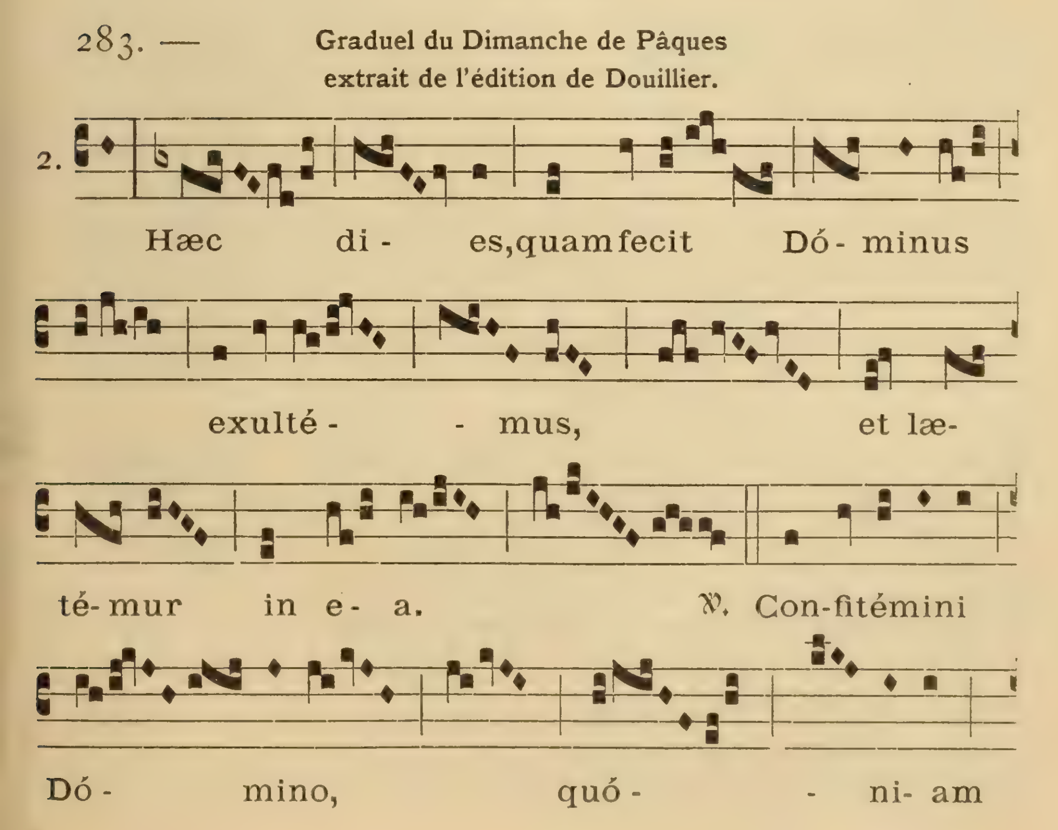
281. — Remarquons enfin que l'Antiphonaire de Montpellier, nonobstant la diversité de ses nombreuses terminaisons, ne contient aucun exemple du ton authentique en *ut*, de sorte que la forme du treizième mode, comme celle du onzième, y fait complètement défaut.

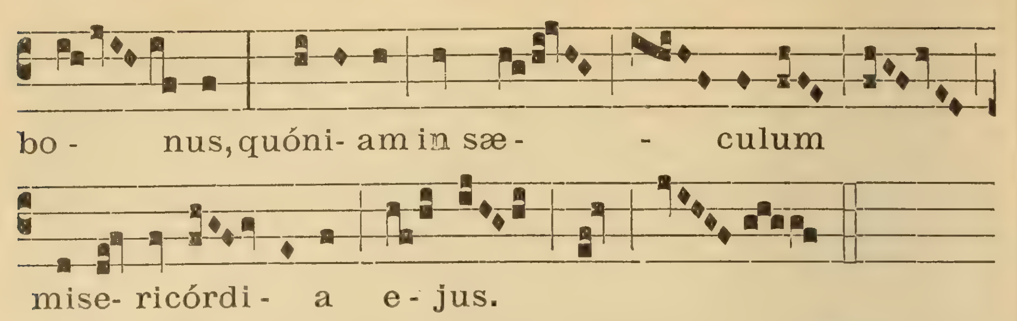
§ 2. TRANSPOSITION FICTIVE OU THÉORIQUE.

282. — Les tons en *la*, en *si* et en *ut* que contiennent les anciens manuscrits ont été rejetés de la liturgie par suite du système qui a restreint à huit modes l'ensemble du chant ecclésiastique, et ce n'est qu'après avoir subi l'effet de la transposition qu'ils ont été introduits dans les éditions modernes. On ne voulait absolument que les quatre échelles en *ré*, *mi*, *fa* et *sol*, et il fallait écarter les autres à tout prix; mais il été a impossible de rendre cette exclusion générale, car tous les livres de chœur contiennent encore un certain nombre de morceaux qui ont conservé l'ancienne échelle en *la*, et l'on y trouve également quelques chants en *si* et en *ut*. Nous présenterons successivement des exemples de ces diverses sortes de mélodies.

Tons en *la*.

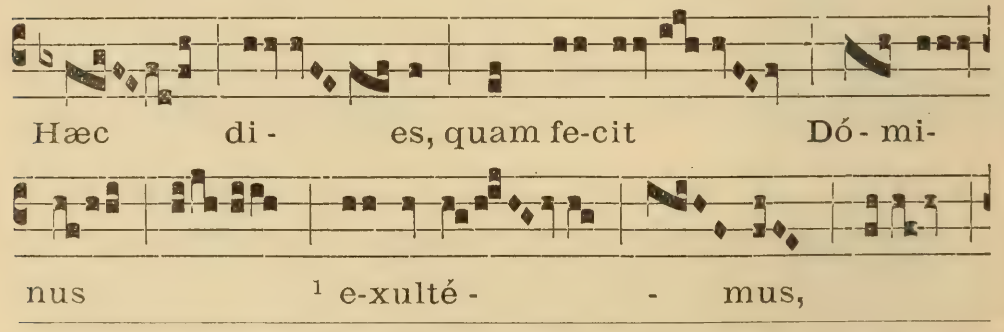
283. — **Graduel du Dimanche de Pâques extrait de l'édition de Douillier.**



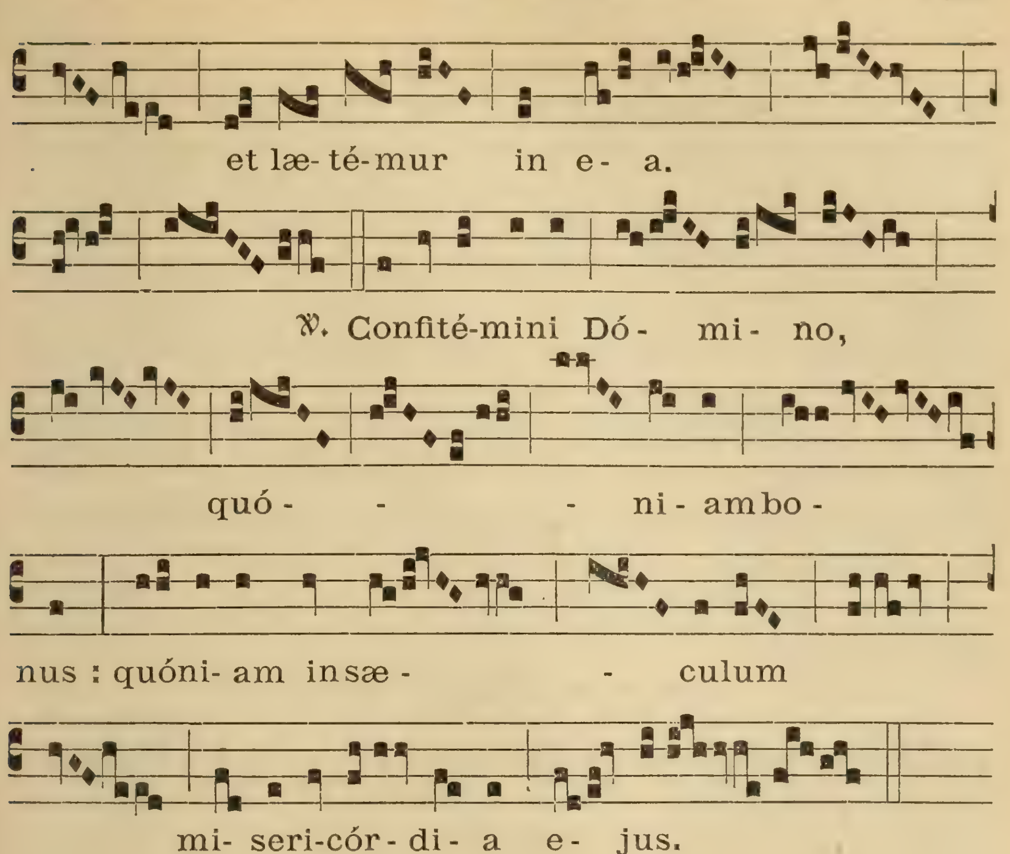


Pour déterminer le genre mélodique de ce Graduel, qui finit en *la*, nous remarquerons que sa gamme descend à la tierce inférieure sur le *fa*, et n'excède la quinte à l'aigu que d'un degré. Il est par conséquent de l'ordre plagal, et présente la forme du dixième ton. Mais le Verset, qui atteint en *sol* la partie authentique de l'échelle, contient la quinte entre les deux tierces *la fa* et *mi sol*, et prend ainsi le caractère mixte.

Il existe dans la liturgie un certain nombre de Graduels notés de la même manière que le précédent, et si on veut les considérer comme transposés, ce ne peut être que dans le second sens de notre définition, car ils n'ont jamais eu une autre forme, et c'est de toute antiquité qu'ils paraissent sur l'échelle en *la*. Tous les livres anciens et modernes sont d'accord sur ce point, et, pour en donner la démonstration, nous plaçons ici le Graduel *Haec dies* tel que nous le trouvons dans le Manuscrit n° 904, que nous avons déjà cité (n° 45), et qui n'est pour ainsi dire que la copie de l'Antiphonaire de Montpellier.



[1] Les deux notes sur la première syllabe d'*exultémus* ont été mal placées par le copiste.
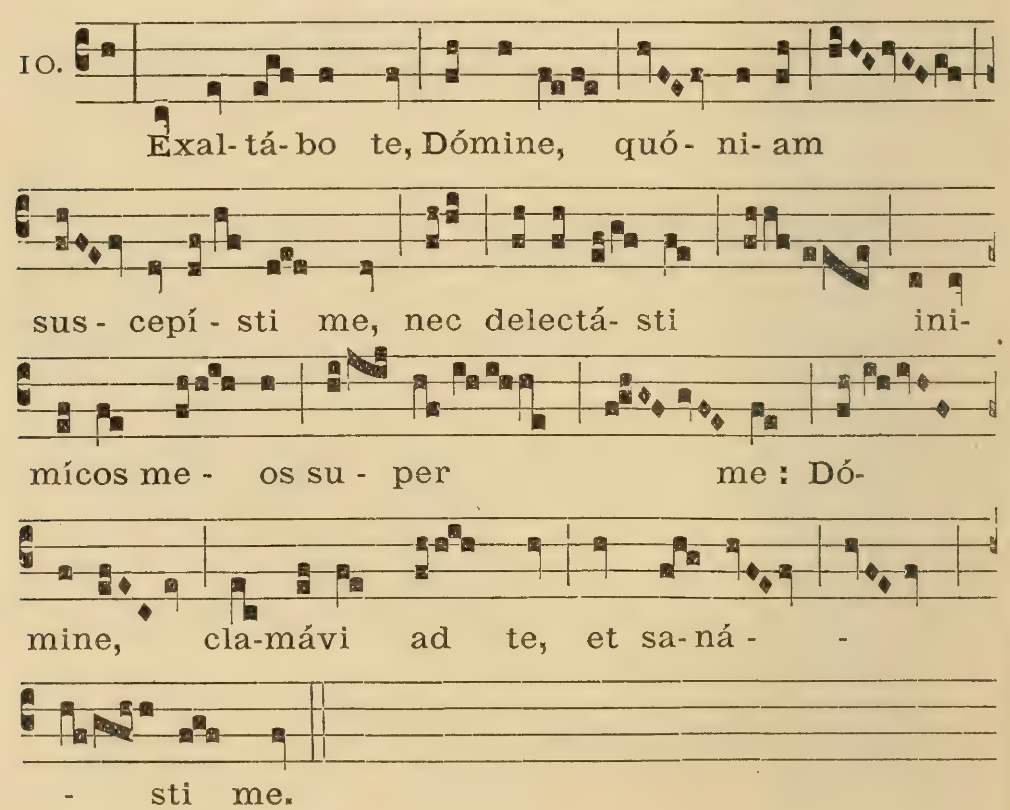


Ce Graduel est rangé par tous les livres modernes dans le deuxième ton, et cependant il n'a pas été transposé en *ré.* Par cette conversion, le *si* aurait fait place au *mi*, et le *fa* au *si*, mais le *mi* reste toujours invariable, et ne pourrait être en harmonie avec le *si*, qui est affecté du bémol au commencement du morceau, et le *si* ne se serait pas accordé avec le *fa* à moins d'être abaissé d'un demi-ton, c'est-à-dire que la nouvelle gamme aurait nécessité le bémol à la clef. C'est donc par suite de l'impossibilité de faire varier le *mi*, et en même temps pour éviter la complication du bémol, que le Graduel *Haec dies* a conservé son échelle primitive et n'a pas été transposé.

284. — Observons néanmoins que notre morceau, dans sa forme en *la*, diffère d'une manière assez sensible du deuxième ton, bien qu'il soit mésopycne comme ce dernier, et

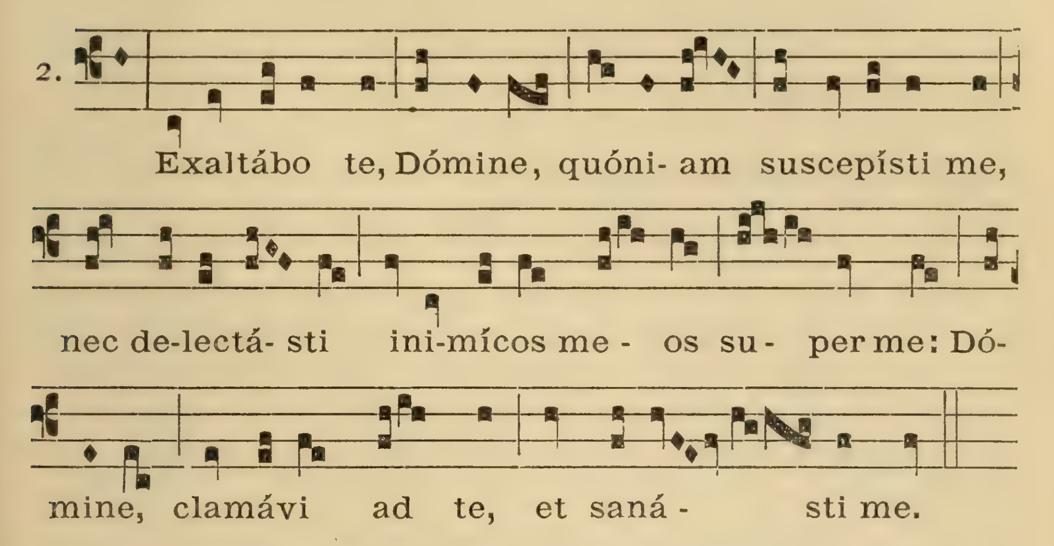
ce n'est que bien improprement qu'il a été confondu avec les mélodies terminées en *ré*. Nous avons déjà dit que le deuxième ton admet rarement le *si* dans sa partie plagale (nº 268), et l'en rejette presque toujours à cause de la quinte *si fa*, qui est inusitée, et n'entre jamais dans le chant grégorien. Ici, dans l'échelle en *la*, le *fa* remplace le *si*, et donne lieu à la quinte *fa ut*, qui est majeure et régulière, et qu'on ne trouve jamais dans les morceaux du deuxième ton, car elle ne pourrait résulter que du *si* affecté du bémol, et l'on évite plutôt cette difficulté en éliminant la note variable au moyen de la tierce *ut la*. Le dixième et le deuxième ton se distinguent donc l'un de l'autre par la diversité de leur composition et de leur caractère mélodique.

285. — Il est facile de s'en convaincre au moyen du morceau suivant :

Offertoire du Mercredi des Cendres.



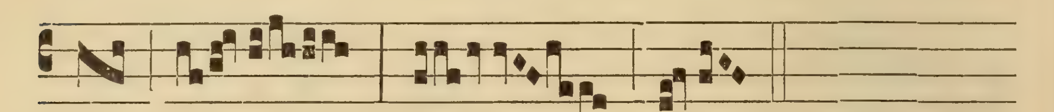
Cet Offertoire, terminé en *la*, est du dixième ton, et se trouve reproduit de cette manière par la transposition en *ré* dans l'édition de Douillier :



On voit que l'échelle en *ré*, qui a ramené ce morceau au deuxième ton, en a supprimé la partie plagale sur les mots *suscepísti me*, qui ne descendent plus au-dessous de la finale. De cette manière la tierce inférieure du dixième ton a disparu, parce qu'on ne pouvait la conserver qu'à l'aide du bémol, et d'ailleurs il était naturel de l'écarter à cause du *si* toujours exclu de cette partie de la gamme du deuxième ton, et c'est ainsi que la transposition a fait perdre au chant sa nuance primitive, et en a dénaturé le caractère.
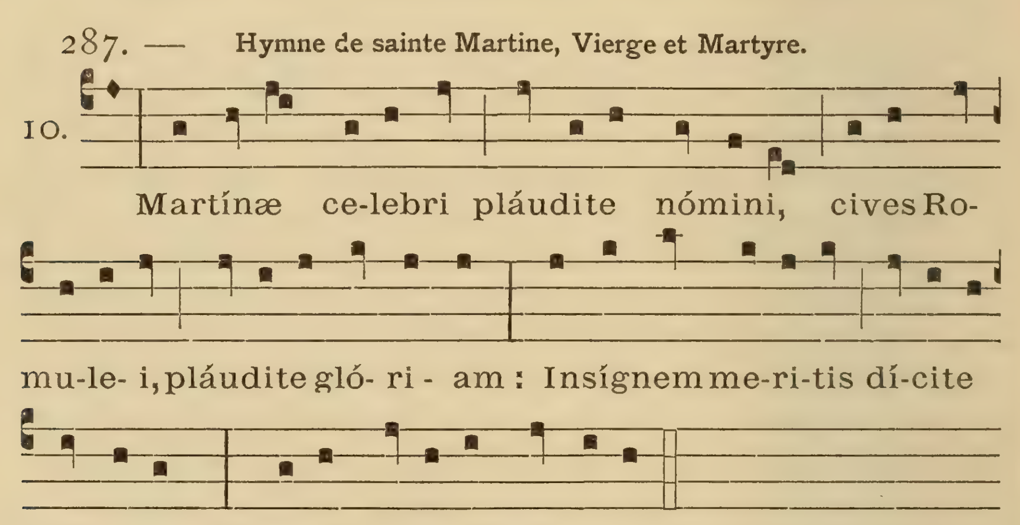
286. — Mais si les morceaux terminés en *la* et en *ré* diffèrent par leurs effets mélodiques, on observera qu'il existe une assez grande ressemblance entre le dixième et le cinquième ton, qui présentent pour ainsi dire la même structure musicale. En effet leurs échelles sont disposées de la même façon, le *fa* leur sert de note extrême au grave comme à l'aigu, et leurs demi-tons se correspondent exactement. Cette similitude se fait remarquer dans un certain nombre de Graduels, qui contiennent fréquemment des phrases de chant communes aux deux échelles. On peut

citer comme moyens de comparaison les Versets des Graduels *Prope est*, du IV. Dimanche de l'Avent, *In Deo*, du XI. Dimanche après la Pentecôte, *Adjuvábit*, de la Messe *Me expectavérunt* (n° 193), etc. On y trouve particulièrement les formules suivantes, semblables à celles des Graduels du dixième ton.



Mais, nonobstant ces points de ressemblance, il est impossible de confondre le dixième avec le cinquième ton, parce que leurs finales sont distinctes et séparées par l'intervalle d'une tierce, de sorte que la partie inférieure de l'échelle est plagale ou authentique selon qu'elle appartient à l'un ou à l'autre mode.

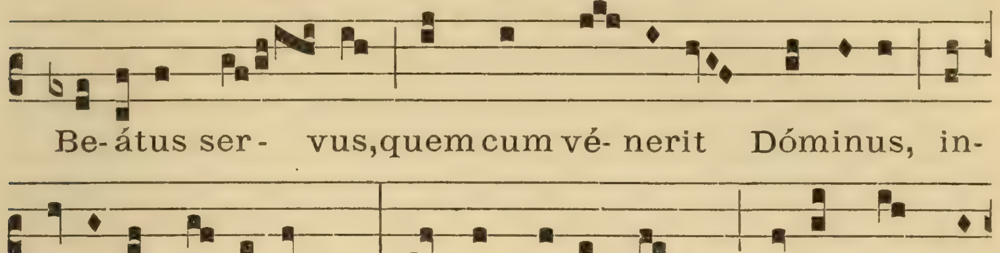
287. — **Hymne de sainte Martine, Vierge et Martyre.**



On remarque dans cette hymne la quinte inférieure *la ré*, qui lui imprime le caractère plagal et en fait un chant du dixième ton.

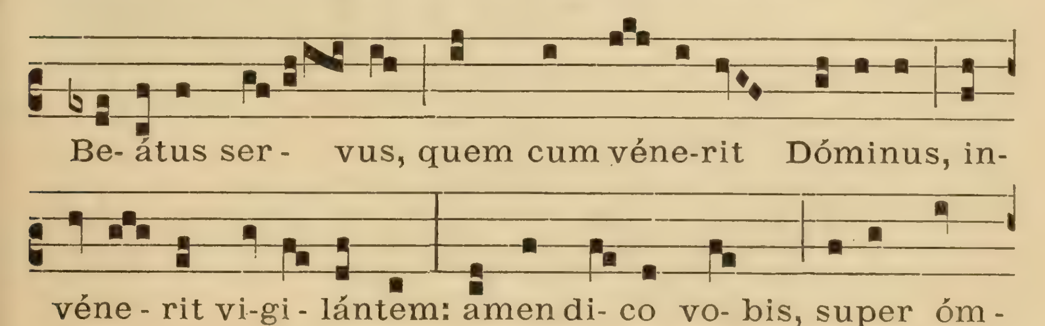
La transposition en *ré* nécessiterait la modification du *si* substitué au *fa*.

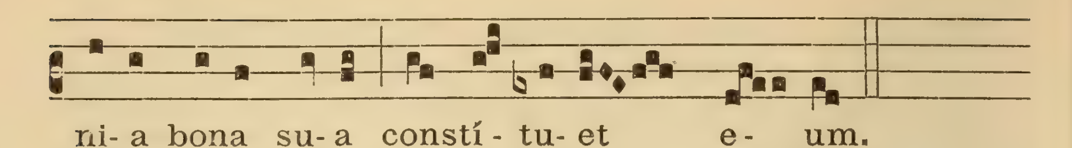
288. — **Communion de la Messe — Sacerdotes tui.**
tirée de l'édition de Douillier.





Cette échelle, qui se termine en *la*, et atteint sur la première syllabe du verbe *vénerit* le haut de la quarte supérieure, semble au premier aspect appartenir au neuvième mode, mais le *si* affecté du bémol, qui place le demi-ton au bas du tétracorde inférieur, imprime au chant le caractère barypycne, et l'assimile à la tonalité en *mi*. Nous retrouvons là, comme à l'*allelúia* et au ℣. *Veni* du IV. Dimanche de l'Avent (n° 270), une terminaison en *la* adaptée au troisième ton, qui possède ainsi dans la liturgie une double finale. En effet la Communion *Beátus servus* n'a jamais été soumise à la transposition : on ne la trouve nulle part sur l'échelle en *mi*, et tous les livres anciens et modernes sans distinction la présentent en sa forme actuelle. On s'en convaincra par l'exemple suivant tiré du Manuscrit n° 904.

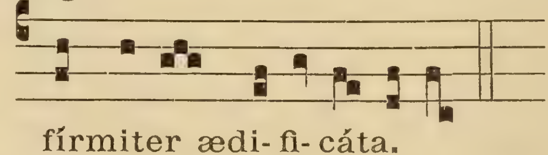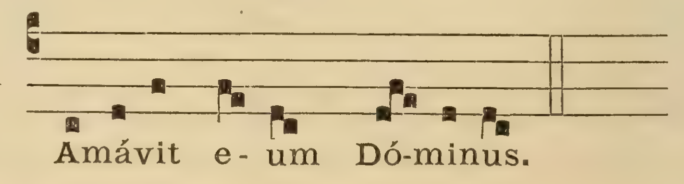




La liturgie moderne ne contient, dans tout le Graduel, que ce morceau qui ait conservé l'échelle en *la* de forme barypycne : tous les autres du même genre ont été transposés en *mi.*

Mais il est facile de reconnaître les motifs qui se sont opposés à la conversion de la Communion *Beátus servus.* L'échelle régulière du troisième ton, qui est à la quarte inférieure de la gamme en *la*, au lieu des notes *si* et *mi*, aurait amené *fa* et *si*, et la tierce *ré si* sur les dernières syllabes du verbe *invénerit*, en devenant majeure, aurait entraîné le triton *si fa*, et le chant grégorien n'offrait aucun moyen de l'éviter.

Nous avons d'ailleurs, dans notre morceau, comme au ℣. *Veni Dómine*, une double tonalité : le chant, sur cette partie du texte sacré : *invénerit vigilántem, amen dico vobis*, a perdu la forme barypycne, pour devenir mésopycne, et conforme au neuvième ton, qui se confond avec le premier, et l'on peut en voir la reproduction presque identique dans les deux Antiennes *Haec est domus Dómini*, des Vêpres de la Dédicace, et *Amávit eum*, du Commun d'un Confesseur Pontife, toutes deux du premier ton. En effet la première contient ce passage :

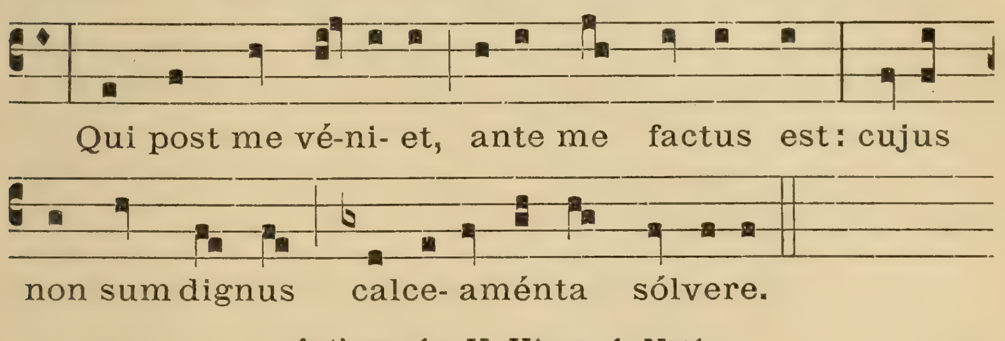


et la seconde commence ainsi :

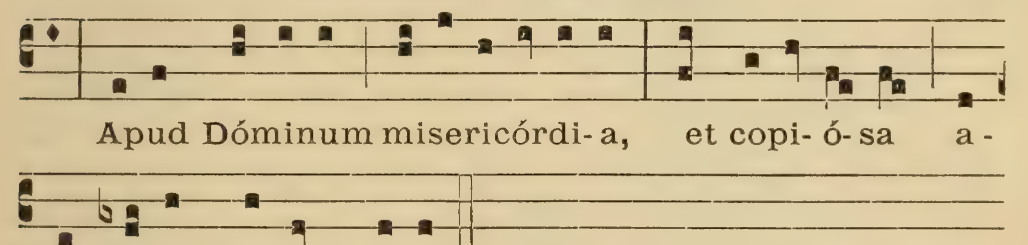


Observons enfin que la Communion *Beátus servus,* qui a son octave au-dessus de la finale, appartient au genre authentique, tandis que la plupart des éditions modernes lui assignent le quatrième ton, qui est de l'ordre plagal, mais elle est marquée du troisième dans la nouvelle édition de Reims et Cambray, qui a pris la version de l'Antiphonaire de Montpellier, et ne s'écarte du Graduel 904 que par quelques variations insignifiantes.

289. — **Antienne du Jeudi de la II. semaine de l'Avent.**



Antienne des II. Vêpres de Noël.



Antienne des Laudes du Samedi-Saint.



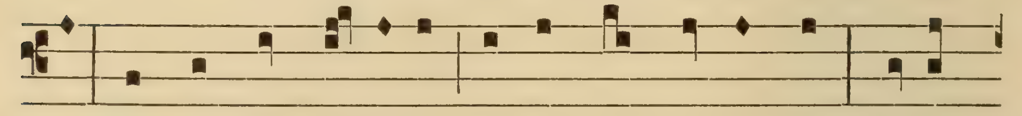
C'est ainsi que ces Antiennes sont notées dans l'édition de Reims et Cambray : elles se terminent en *la,* et sont barypycnes comme la Communion *Beátus servus,* mais elles diffèrent de ce morceau par la limite inférieure de leur

échelle, qui occupe la tierce au-dessous de la finale. Elles sont donc de l'ordre plagal, et appartiennent au quatrième ton.

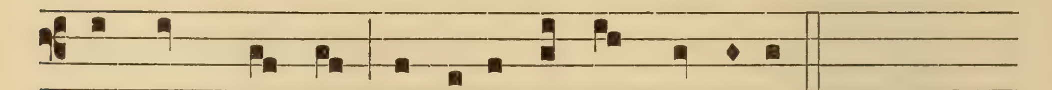
Elles ont un second point de ressemblance avec la Communion *Beátus servus* : le *si* qui vient après la quarte *la ré* de la seconde partie les fixe irrévocablement à la forme en *la*, et en rend la transposition impossible, parce que la tierce *ré si*, devenue majeure entre les notes *la fa* sur l'échelle en *mi*, rappellerait la nuance du triton, et serait d'ailleurs incompatible avec le *sol* suivant.

Néanmoins les éditions modernes ont admis cette conversion, mais en élevant d'un degré la note qui suit la quarte, et par ce changement elles ont dénaturé la modulation, et détruit ce qu'elle a de plus mélodieux. Pour en convaincre le lecteur, nous reprenons les mêmes Antiennes d'après la version de Valfray.

Ant. du Jeudi de la II. semaine de l'Avent.

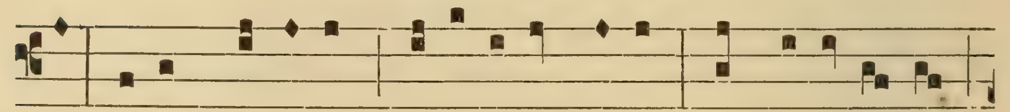


Qui post me vé-ni-et, ante me factus est: cujus



non sum dignus calce-aménta sólvere.

Ant. des II. Vêpres de Noël.

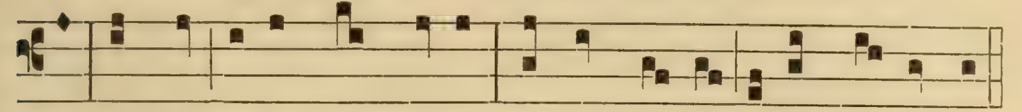


Apud Dóminum mise-ricór-di-a, et copi-ó-sa



apud e-um redémpti-o.

Ant. des Laudes du Samedi-Saint.



Tons en *si.*

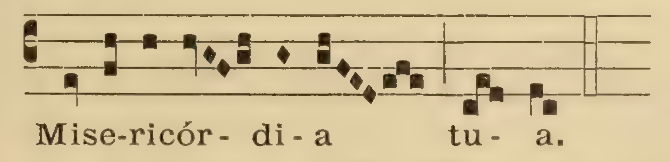
290. — **Offertoire du Mercredi après le III. Dim. de Carême.**

Nous avons déjà reproduit ce morceau d'après le Graduel de Delaroche (n° 232). Comme il présente la quarte au bas de son échelle, il fait partie du douzième ton.

Les éditions modernes lui retirent sa finale en *si,* et lui donnent deux formes différentes quoique sous la même terminaison.

Les unes le transposent à la quarte supérieure [1]. De cette manière les notes sont changées, mais restent dans le même ordre; le *si,* qui remplace le *fa* sur *suávis est,* est affecté du bémol, et la finale est convertie en *mi,* ce qui donne au chant le caractère du quatrième ton.

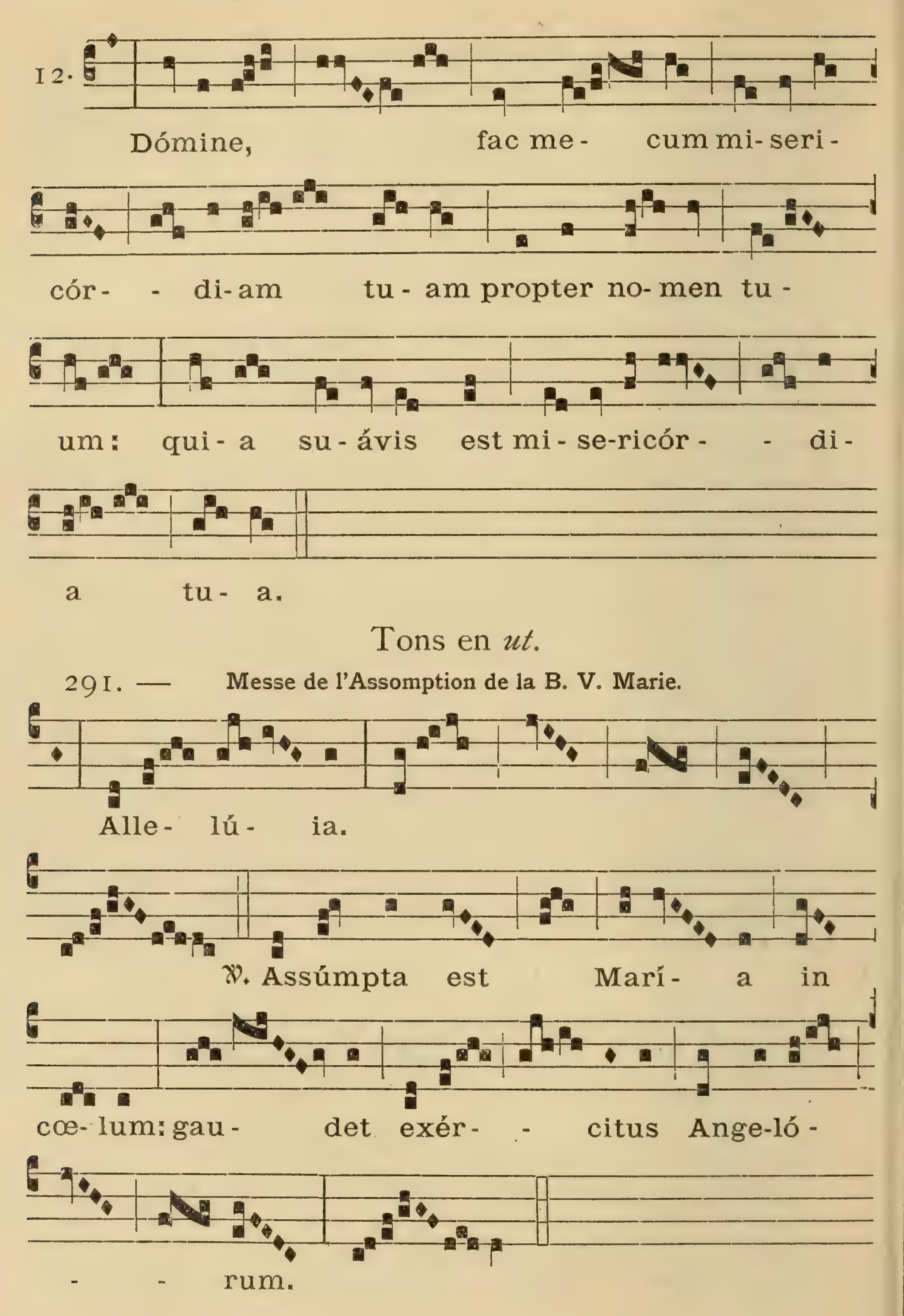
Les autres éditions rejettent la transposition, et conservent aux notes la même disposition que dans l'échelle primitive, et ne touchent qu'à la finale, qui est abaissée en *mi.* Le morceau reste ainsi le même; il n'a de changé que sa terminaison, et de plagal qu'il était, il est devenu authentique. Cette modification, qui produit le troisième mode, s'est opérée de cette manière :

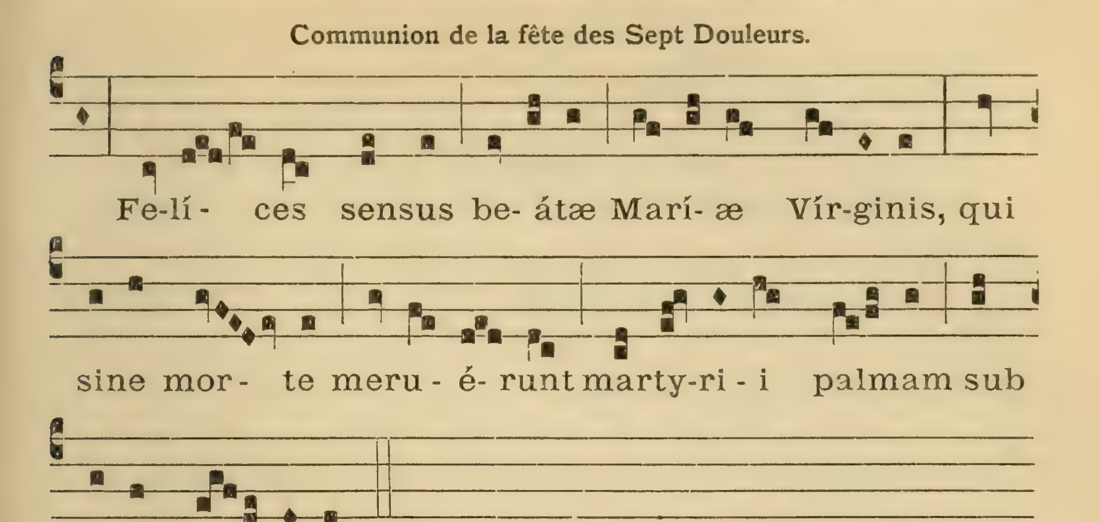


Nous donnons, comme moyen de comparaison, la version du Graduel de Reims et Cambray, semblable au Manuscrit 904 :

[1] Pour cela il suffit de convertir la clef d'*ut* en *fa* sur la même ligne.

12.


Dómine, fac me- cum mi-seri-
cór- - di-am tu- am propter no-men tu-
um: qui- a su-ávis est mi-se-ricór- - di-
a tu- a.
Tons en *ut*.
291. — Messe de l'Assomption de la B. V. Marie.
Alle- lú- ia.
℣. Assúmpta est Marí- a in
cœ-lum: gau- det exér- - citus Ange-ló-
- - rum.



La finale, qui dans ces deux articles occupe le bas de l'échelle, dénote le genre authentique et la forme du treizième mode. Dans l'un le ton est parfait, et dans l'autre il est imparfait.

Ces deux morceaux, extraits du Graduel de Douillier, ne remontent pas à l'origine du chant grégorien, le dernier surtout, qui est d'une facture assez récente.

Le premier a été tiré de l'*allelúia* ℣. *Te Mártyrum* de la messe *Salus autem*, au Commun des Martyrs, qui existait déjà au douzième siècle, car il fait partie du Manuscrit 904, mais on n'en trouve aucune trace dans l'Antiphonaire de Montpellier.

Ce chant, quoique déjà bien ancien, semble avoir été calqué sur le ℣. *Angelus Dómini* de la messe du Lundi de Pâques, que nous reproduisons ci-dessous d'après l'Antiphonaire de Montpellier, et qui est du huitième ton : il en reproduit les phrases principales adaptées à l'échelle en *ut*, et la première partie du neume a été déplacée pour servir à la finale, que le changement de ton a fait descendre d'une quinte. Nous avons marqué par une croix toutes les pliques que présente le Manuscrit.

Messe du Lundi de Pâques.
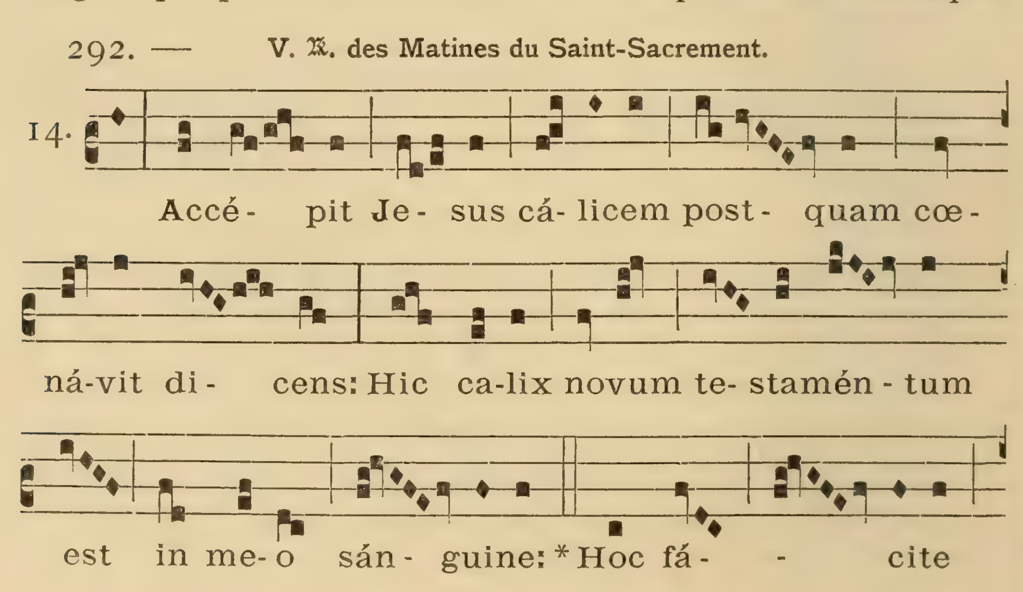
8. Alle- lú- ia. ℣. Ange- lus

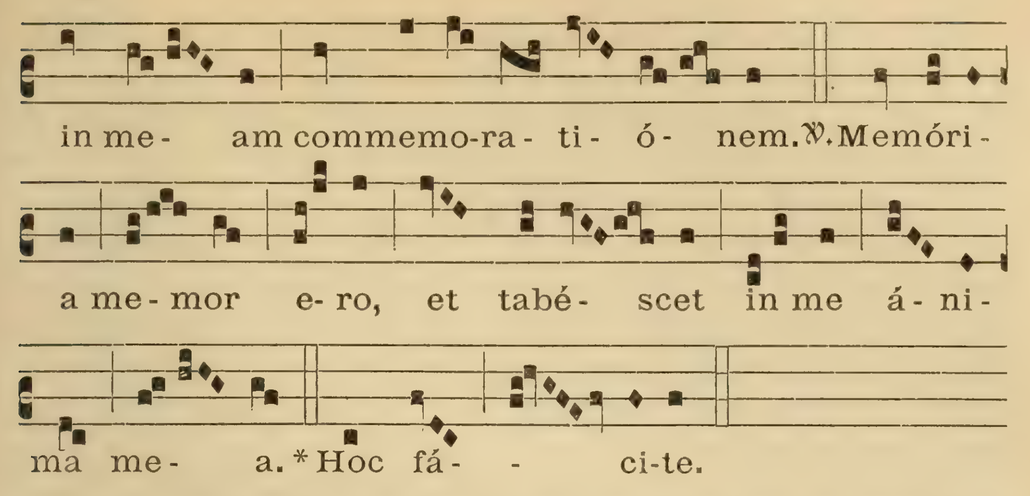
Dómi-ni descén - dit de cœ - lo, et ac-cé -

dens revól - vit lá - pidem, et sedé-bat super

e- um.

La Communion *Felíces sensus* n'a dans toute la liturgie aucun exemple auquel elle puisse se rattacher, et ne se distingue que par la nouveauté de son expression mélodique.





La quarte inférieure assigne à ce Répons le caractère plagal, et la forme du quatorzième ton.

Ce morceau provient de l'Antiphonaire de Valfray, et a été composé sur l'échelle en *ut*, parce que, dans l'origine, il contenait au commencement du verbe *fácite*, le *si* affecté du bémol : Hoc fá-cite, de sorte que la terminaison en *fa* ne pouvait lui convenir, car le *mi*, toujours invariable, rejette toute modification.

Cependant l'édition de Bernaudat, tout en conservant la nuance qu'avait le *si* au commencement de *fácite*, a transposé le morceau à la quarte supérieure : alors la nouvelle échelle reçoit le bémol à la clef, et, par une irrégularité choquante, le *mi* est abaissé d'un demi-ton de cette manière :



Chapitre iii. — DE LA QUANTITÉ LITURGIQUE.

293. COMME toutes les parties qui se chantent à l'Office divin ne sont pas notées, il est nécessaire, pour les soumettre à la variété qu'elles exigent, de connaître les règles de la *quantité* en usage dans la liturgie.

Les syllabes qui composent les mots latins sont formées d'une voyelle seule ou jointe à une ou plusieurs consonnes. On voit dans le substantif *planctus* et le verbe *prándeo* le nombre de lettres qu'elles peuvent contenir.

En général si deux voyelles se suivent dans le même mot, elles produisent chacune une syllabe distincte, à moins qu'elles ne soient réunies en diphthongue de manière à ne former pour ainsi dire qu'une seule lettre, comme *ae*, *oe*. Ainsi les mots *áeris*, *diéi* et *íero* ont trois syllabes, tandis que les substantifs *æris*, *vitae* et *coeli* n'en ont que deux.

La lettre *u*, quand le *q* la précède, ne fait qu'une syllabe avec la voyelle dont elle est suivie, comme dans le pronom *qui*, *quae*, *quod*. Elle se confond également dans la prononciation avec les voyelles *a* et *e*, quand elle en est précédée, comme dans *áudio*, *Paulus*, *euge*.

On réunit de même en une syllabe *ai*, dans *aio*, *aiébat*, et *ei* dans *eia*.

294. — Sous le rapport de la quantité ou de la mesure, les syllabes sont *brèves* ou *longues*, et quelques-unes *douteuses*, mais il faut ici distinguer entre la poésie et le texte liturgique, qui suivent des règles différentes.

Section I. — DE LA POESIE ET DES HYMNES.

295. — La poésie arrange les diverses syllabes selon leur quantité pour en former les pieds qui entrent dans la composition du vers, et dont les principaux sont : le *spondée*, l'*iambe*, le *trochée*, le *dactyle*, l'*anapeste* et le *tribrache*. Les trois premiers sont de deux syllabes, tandis que les autres en contiennent trois.

Le spondée est composé de deux syllabes longues, comme *voces*; l'iambe, d'une brève et d'une longue, comme *dies*; le trochée, d'une longue et d'une brève, comme *astra*; le dactyle, d'une longue et de deux brèves, comme *carmina*; l'anapeste, de deux brèves et d'une longue, comme *requies*; le tribrache, de trois brèves, comme *anima*.

296. — Les pieds se disposent et se combinent selon les diverses espèces de vers, dont nous allons expliquer la structure et le mécanisme, mais auparavant nous ferons quelques observations générales.

1° La dernière syllabe de tout vers est commune, c'est-à-dire, longue ou brève.

La syllabe douteuse est également brève ou longue à volonté, quelle que soit sa position dans le vers.

2° Si, de deux mots qui se suivent, l'un finit et l'autre commence par une consonne, la dernière syllabe du premier est longue, bien qu'elle soit brève de sa nature, comme dans *Sit decus Patri genitaeque Proli*[1].

3° Si, au lieu de deux consonnes, ce sont deux voyelles qui se rencontrent, il se fait une élision, c'est-à-dire que celle qui finit le premier mot se retranche et ne compte pas dans la mesure du pied, comme on le voit par ce vers : *Cum Patre et almo Spíritu*[2].

Il en est de même de la diphthongue puisqu'elle est considérée comme une seule lettre : ainsi le vers *Galilaeae ad alta móntium* contient une élision[3].

La consonne *m* se retranche également avec la voyelle qui la précède quand elle se trouve à la fin d'un mot suivi d'une voyelle, comme dans ce vers : *Annórum in seriem canant*[4].

La lettre *h* ne compte pour rien et n'empêche pas l'élision de la voyelle qui finit le mot précédent, comme le prouve ce vers :

Thus, aurum, myrrham regique, hominique Deoque
Dona ferunt[5].

Les interjections suivies d'une voyelle ne s'élident jamais.

[1] Hymne *Vírginis proles.* Voyez n° 302.
[2] Hymne de la B. V. Marie.
[3] Hymne *Tristes erant Apóstoli.*
[4] Hymne *Sanctórum meritis.*
[5] Homélie de S. Jérome, Leçon IX. du V. jour dans l'Octave de l'Epiphanie.

4° Par une licence admise en poésie, deux voyelles peuvent se contracter en une seule. Ainsi *iidem* se scande comme *idem* : *Precamur iidem supplices* [1], et le pronom *cui*, composé de deux syllabes, *cu-i*, ne compte ordinairement que pour une seule : *Cui mors perémpta détulit* [2].

On contracte aussi *Bethlehem* en *Bethlem* :

Major Bethlem cui cóntigit
Ducem salútis.... frígnere [3]

Et *nihil* en *nil* : *Nil inúltum remanébit* [4]

5° La consonne *j* peut se convertir en *i*, pour former avec la voyelle suivante deux syllabes au lieu d'une. Ainsi l'on met *Corpus Iésu* [5] pour *Corpus Jesu*.

297. — En traitant de la composition des vers, nous n'avons à nous occuper que de ceux qui se rencontrent dans la liturgie. Parmi les différentes piéces de poésie qu'elle nous offre, on distingue particulièrement les hymnes, qui sont ou anciennes ou nouvelles.

298. — Les premières sont composées de vers libres et sans mesure, entremêlés de vers réguliers. Celles qui ont été renouvelées ne sont plus en usage, sous l'ancienne forme, que dans les Eglises dont le Bréviaire remontait à plus de deux cents ans au moment de la réforme que le Pape saint Pie V a fait exécuter en vertu d'un décret du Concile de Trente [6].

299. — Les hymnes nouvelles sont les anciennes elles-mêmes, qui ont été corrigées et ramenées à la mesure métrique de la versification latine, lorsque le Bréviaire de S. Pie V a été revisé par les soins du Pape Urbain VIII, ainsi qu'il est énoncé dans la Bulle *Divínam psalmodíam* du 25 Janvier 1631. Remarquons que cette rectification n'a

[1] Hymne *Somno reféctis ártubus*, du lundi à Matines.
[2] Hymne *Ætérne Rex altíssime* de l'Ascension.
[3] Hymne des Laudes de l'Epiphanie.
[4] Prose *Dies irae.*
[5] Hymne *Gloriam sacrae* du S. Suaire.
[6] Canon *Sacrosancta Synodus*, *de Indice librorum.* Bulle *Quod a nobis* du 9 Juillet (7 des ides) 1568.

pas toujours été heureuse : le texte a perdu bien souvent sous le rapport de la clarté, et contient beaucoup trop d'élisions, ce qui détruit assez fréquemment l'accord que le chant avait avec le texte ancien.

Comme les hymnes nouvelles sont conformes aux règles de la poésie, elles nous serviront d'exemples pour nos démonstrations, mais nous consacrerons un article particulier aux hymnes anciennes.

§ 1. DU VERS HEXAMÈTRE.

300. — Le *vers hexamètre* est composé de six pieds : les quatre premiers sont des *dactyles* ou des *spondées*, le cinquième est un dactyle et le sixième un spondée.

On trouve dans l'Office ecclésiastique les vers hexamètres qui suivent :

Antienne à la B. V. Marie pendant l'Avent.

Alma Redemptoris mater, quae pervia coeli
Porta manes, et stella maris, succurre cadenti,
Surgere qui curat, populo : tu, quae genuisti,
Natura mirante, tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
Sumens illud ave, peccatorum miserere.

§ 2. DU VERS PENTAMÈTRE.

301. — Le *vers pentamètre* contient cinq pieds, dont les deux premiers sont des dactyles ou des spondées, le troisième un spondée, le quatrième et le cinquième deux anapestes.

On peut aussi le scander en mettant après le deuxième pied une syllabe longue, qui se nomme césure, puis deux dactyles suivis également d'une syllabe longue. De cette manière on le divise en deux parties appelées *hémistiches*, ayant chacune une syllabe longue précédée de deux pieds.

Le vers pentamètre, qui n'entre jamais seul dans la versification, doit toujours être précédé d'un vers hexamètre,

avec lequel il présente un sens complet, et alors les deux vers réunis forment ce qu'on appelle un *distique*. Ils ont été mis en strophes dans l'hymne *Glória laus*, que nous avons rapportée plus haut (nº 239).

On trouve encore au Bréviaire et au Missel ces trois exemples.

Ant. à Magnificat du Commun d'un Confesseur.

Hic vir despiciens mundum et terrena triumphans,
Divitias coelo condidit ore, manu.

Verset alléluiatique du Patronage de S. Joseph.

Fac nos innocuam, Joseph, decurrere vitam :
Sitque tuo semper tuta patrocinio.

Verset du Graduel de la Nativité de la B. V. Marie.

Virgo Dei genitrix, quem totus non capit orbis,
In tua se clausit viscera factus homo.

§ 3. DU VERS SAPHIQUE ET DU VERS ADONIQUE.

302. — Le *vers saphique* est composé de cinq pieds, dont le premier est un trochée, le second un spondée, le troisième un dactyle, et les deux autres des trochées.

Le *vers adonique* n'a que deux pieds, un dactyle et un spondée.

On fait des strophes de trois vers saphiques et d'un vers adonique, comme dans l'hymne suivante :

Matines du Commun des saintes Femmes.

Hujus oratu, Deus alme, nobis
Debitas poenas scelerum remitte,
Ut tibi puro resonemus almum
Pectore carmen.

Sit decus Patri, genitaeque Proli,
Et tibi compar utriusque virtus,
Spiritus semper, Deus unus omni
Temporis aevo.

Ce genre de strophes a servi également à former les hymnes *Nocte surgéntes*, et *Ecce jam noctis*, des Matines

et Laudes du Dimanche, *Coelitum Joseph*, et *Iste quem laeti*, des Matines et Laudes de saint Joseph, *Ut queant laxis*, *Antra desérti*, et *O nimis felix*, de l'office de saint Jean-Baptiste, *Christe sanctórum*, des Laudes de saint Michel, *Iste Confèssor*, des Vêpres du Commun des Confesseurs, et *Vírginis Proles*, des Matines du Commun des Vierges.

§ 4. DU VERS ASCLÉPIADE ET DU VERS GLYCONIQUE.

303. — Le *vers asclépiade* est composé d'un spondée, d'un dactyle, d'une syllabe longue ou césure, et de deux dactyles.

Le *vers glyconique* contient trois pieds, un spondée et deux dactyles.

On réunit trois vers asclépiades et un vers glyconique pour former une strophe.

Exemple.

Hymne des Vêpres de saint Joseph.

Te, Joseph, celebrent agmina Coelitum,
Te cuncti resonent Christiadum chori,
Qui clarus meritis, junctus es inclytae
Casto foedere Virgini.

Sont divisées en strophes semblables les hymnes *Martínae célebri*, de l'office de sainte Martine, *Jam toto subitus*, des Matines de la fête des Sept Douleurs en Septembre, *Custódes hóminum*, des Vêpres des saints Anges Gardiens, *Sanctórum méritis*, des Vêpres du Commun de plusieurs Martyrs, et *Sacris solémniis* du Saint Sacrement, mais cette dernière est en vers libres et sans mesure.

§ 5. DES VERS IAMBIQUES.

304. — Les *vers iambiques* sont composés de quatre ou de six pieds, dont le premier, le troisième et le cinquième sont des iambes ou des spondées, tandis que les trois autres doivent être des iambes.

On a fait des strophes de quatre grands iambiques pour les trois hymnes des offices de saint Pierre et de saint Paul, apôtres, *Beate Pastor Petre*, *Egregie Doctor*, et *Decora lux.*

Nous donnons comme exemple l'hymne des Laudes de sainte Elisabeth, au 8 Juillet, qui est de la même mesure.

Opes decusque regium reliqueras,
Elisabeth, Dei dicata numini :[1]
Recepta nunc bearis inter Angelos,
Libens ab hostium tuere nos dolis.

Praei viamque dux salutis indica :
Sequemur. O sit una mens fidelium,
Odor bonus sit omnis actio! tuis
Id innuit rosis operta Charitas.

Beata Charitas, in arce siderum
Potens locare nos per omne saeculum,
Patrique, Filioque summa gloria,
Tibique laus perennis, alme Spiritus.

Les deux autres hymnes de l'office de saint Pierre, apôtre, *Quodcúmque in orbe*, et *Miris modis*, sont faites en strophes de cinq grands iambiques.

Exemple.

Quodcumque in orbe nexibus revinxeris,
Erit revinctum, Petre, in arce siderum :
Et quod resolvit hic potestas tradita,
Erit solutum coeli in alto vertice :
In fine mundi judicabis saeculum.

Patri perenne sit per aevum gloria,
Tibique laudes concinamus inclytas,
Æterne Nate; sit, superne Spiritus,
Honos tibi decusque : sancta jugiter
Laudetur omne Trinitas per saeculum.

Les petits iambiques se réunissent en strophes de quatre vers chacune.

---

[1] Les nouveaux Bréviaires mettent : *nomini.*

Exemple.

Hymne des Vêpres du Samedi.

Jam sol recedit igneus,
Tu lux perennis Unitas,
Nostris, beata Trinitas,
Infunde lumen cordibus.

Te mane laudum carmine,
Te deprecamur vespere :
Digneris ut te supplices
Laudemus inter Coelites.

Patri, simulque Filio,
Tibique, sancte Spiritus,
Sicut fuit, sit jugiter
Saeclum per omne gloria.

Observons que toutes les hymnes que nous ne citerons pas ici sont, comme la précédente, en strophes de quatre petits iambiques. Elles sont les plus nombreuses de tout l'Office ecclésiastique.

La composition des vers iambiques subit à volonté quelques variations. Bien qu'ils se terminent toujours par un iambe, aux autres pieds le spondée peut être remplacé par un anapeste ou un dactyle, et l'iambe par un tribrache. C'est ainsi que le premier pied du vers *Digitus paternae dexterae*, à la troisième strophe de l'hymne *Veni Creator*, est un anapeste, que l'hymne *Egregie Doctor Paule mores instrue*, de l'office de saint Paul, commence par un dactyle, et que le vers *Et lacte modico pastus est*, à la sixième strophe de l'hymne *A solis ortus cárdine*, aux Laudes de Noël, contient à son deuxième pied un tribrache, composé de la dernière syllabe de *lacte* et des deux suivantes.

§ 6. DU VERS APPELÉ PETIT ARCHILOQUIEN.

305. — *Le petit archiloquien* est un vers composé de deux dactyles et d'une syllabe longue.

Un petit archiloquien entre un grand et un petit iambique forme une strophe de trois vers.

Exemple.

Hymne des Vêpres de sainte Elisabeth, au 8 Juillet.

Domare cordis impetus Elisabeth
Fortis, inopsque Deo
Servire, regno praetulit.
En fulgidis recepta coeli sedibus,
Sidereaeque domus
Ditata sanctis gaudiis.
Nunc regnat inter Coelites beatior,
Et premit astra, docens
Quae vera sint regni bona.
Patri potestas, Filioque gloria,
Perpetuumque decus
Tibi sit, alme Spiritus.

§ 7. DES VERS APPELÉS POPULAIRES.

306. — On trouve dans la liturgie deux vers qui sont toujours réunis, et contiennent ensemble quinze syllabes. L'un est composé de quatre pieds, dont le premier et le troisième sont des trochées, le deuxième un trochée ou un spondée, et le dernier un spondée. L'autre n'a que trois pieds, deux trochées et un dactyle, mais le second peut, comme dans le premier vers, être suppléé par un spondée.

On forme des strophes en réunissant trois fois ces deux vers de la manière suivante :

Hymne des Vêpres de la fête des Sept Douleurs en Septembre.

O quot undis lacrymarum,
Quo dolore volvitur,
Luctuosa de cruento
Dum revulsum stipite,
Cernit ulnis incubantem
Virgo mater Filium !

C'est ainsi que sont composées les hymnes *Pange lingua gloriósi*, des Matines et Laudes de la sainte Croix, et

Pange lingua du Saint Sacrement, mais cette dernière est en vers libres, sans autre mesure que le nombre des syllabes.

Il en est de même des deux hymnes anciennes de l'office de la Dédicace, dont nous présentons la première strophe.

Hymne des Vêpres.

Urbs Jerusalem beata,
Dicta pacis visio,
Quae construitur in coelis
Vivis ex lapidibus,
Et Angelis coronata,
Ut sponsata comite.

Hymne des Laudes.

Angularis fundamentum
Lapis Christus missus est,
Qui parietum compage
In utroque nectitur,
Quem Sion sancta suscepit
In qua credens permanet.

Mais depuis que le Bréviaire a été revu par le Pape Urbain VIII, les anciens vers de ces deux hymnes ont été convertis en petits iambiques, de sorte que chaque partie de la nouvelle strophe contient une syllabe de plus que dans l'ancienne, et que le premier des deux vers, au lieu d'avoir un spondée pour dernier pied, se termine en dactyle à cause de l'iambe final.

Exemple.

Hymne des Vêpres.

Coelestis Urbs Jerusalem,
Beata pacis visio,
Quae celsa de viventibus
Saxis ad astra tolleris,
Sponsaeque ritu cingeris
Mille Angelorum millibus.

Hymne des Laudes.

Alto ex Olympi vertice
Summi Parentis filius,
Ceu monte desectus lapis
Terras in imas decidens,
Domus supernae, et infimae
Utrumque junxit angulum.

Nonobstant la réforme de ces deux hymnes, l'ancien chant leur a été conservé, mais le changement de mesure a dû nécessairement y apporter quelques modifications.

Section II. — DES HYMNES ANCIENNES.

307. — Les hymnes anciennes, comme nous l'avons dit, sont composées ou entrecoupées de vers libres, c'est-à-dire, non conformes aux lois de la quantité prosodique, mais, si elles pèchent à ce point de vue, elles sont régulières pour le nombre des syllabes et la terminaison de chaque vers, et correspondent de cette façon aux diverses espèces de poésies que nous venons de passer en revue. C'est ainsi que les hymnes *Sacris solémniis* et *Pange lingua* du Saint Sacrement représentent dans chaque strophe, la première trois vers asclépiades et un glyconique, et la seconde les deux vers contenant ensemble quinze syllabes et appelés populaires. On en trouve un grand nombre dans le genre des petits iambiques, mais nous nous contenterons de citer, comme exemple, les deux strophes suivantes :

Hymne des Vêpres pendant l'Avent.

Conditor alme siderum,
Æterna lux credentium,
Christe, Redemptor omnium,
Exaudi preces supplicum.

Qui condolens interitu
Mortis perire saeculum,
Salvasti mundum languidum,
Donans reis remedium.

308. — Comme les hymnes anciennes n'ont d'autre mesure que le nombre des syllabes, elles sont souvent défectueuses par rapport à l'élision : tantôt elles en font l'application conformément aux lois de la poésie, tantôt elles n'en tiennent aucun compte, comme on peut le voir dans l'hymne des Vêpres de l'Ascension, dont nous reproduisons l'ancien texte :

Jesu, nostra redemptio,
Amor et desiderium,
Deus, Creator omnium,
Homo in fine temporum.

Quae te vicit clementia,
Ut ferres nostra crimina,
Crudelem mortem patiens,
Ut nos a morte tolleres?

Inferni claustra penetrans,
Tuos captivos redimens,
Victor triumpho nobili,
Ad dextram Patris residens.

Ipsa te cogat pietas,
Ut mala nostra superes,
Parcendo et voti compotes
Nos tuo vultu saties.

Tu esto nostrum gaudium,
Qui es futurus praemium :
Sit nostra in te gloria
Per cuncta semper saecula.

On voit que l'élision est négligée à la première et à la dernière strophe, tandis qu'elle est appliquée dans le vers *Parcendo et voti compotes.*

309. — L'hymne *Vexílla Regis* présente dans son ancien texte un genre de composition fort curieux et digne de remarque : tous les vers libres qu'elle contient, à l'exception de deux, sont très-réguliers, si l'on prend comme longue chaque syllabe affectée de l'accent tonique, et les lois de

l'élision y sont exactement observées. On pourra en juger par la transcription qui suit :

Vexílla Regis pródeunt,
Fulget Crucis mystérium,
Quo carne carnis Cónditor
Suspénsus est patíbulo.

Quo vulnerátus ínsuper
Mucróne diro lánceae,
Ut nos laváret crímine
*Manávit und*a *et sánguine.*

Impléta sunt quae cóncinit
David fidéli cármine,
Dicens in natiónibus :
Regnávit a ligno Deus.

*Arbor decór*a *et fúlgida,*
Ornáta Regis púrpura,
Elécta digno stípite
Tam sancta membra tángere.

Beáta, cujus bráchiis
Saecli pepéndit prétium,
Statéra facta córporis,
Praedámque tulit tártari.

O Crux, ave, spes única!
Hoc Passiónis témpore
Auge piis justítiam,
Reísque dona véniam.

Te summa Deus Trínitas,
Colláudet omnis spíritus :
Quos per Crucis mystérium
Salvas, rege per saecula.

310. — Si les hymnes anciennes pèchent du côté de la quantité métrique, elles rachètent souvent ce défaut par la *rime*, qui n'est autre que la désinence de plusieurs vers par des syllabes de même son.

Les rimes figurent dans la strophe de diverses manières : elles se présentent alternativement et sous plusieurs autres aspects. Ainsi, dans une strophe de quatre vers, partagés en deux rimes, l'un peut indifféremment correspondre à chacun des autres, et si les trois premiers ont la même rime, le dernier retrouve la sienne dans la strophe suivante. Souvent aussi les quatre vers sont uniformes et ont une rime commune.

Exemples.

Hymne des Laudes du Saint Sacrement.

Verbum supérnum pródiens
Nec Patris linquens déxteram,
Ad opus suum éxiens,
Venit ad vitae vésperam :

Hymne du Samedi pendant l'année.

O lux beáta Trínitas,
Et principális Unitas!
Jam sol recédit ígneus,
Infúnde lumen córdibus.

Doxologie du Commun d'un Martyr.

Laus et perénnis glória
Deo Patri et Fílio,
Sancto simul Paráclito
In saeculórum saecula.

Hymne de la fête des Sept Douleurs.

Stabat Mater dolorósa
Juxta crucem lacrymósa,
Dum pendébat Fílius.

Cujus ánimam geméntem
Contristántem et doléntem
Pertransívit gládius.

Hymne des Laudes au Temps pascal.

Auróra lucis rútilat,
Coelum láudibus íntonat,

Mundus exúltans júbilat,
Gemens inférnus úlulat.

Quelquefois le même vers se divise en deux parties, qui riment ensemble, ou s'accordent chacune séparément avec une fraction correspondante du vers suivant :

Deuxième strophe de l'hymne — Ut queant laxis :

Nuntius celso veniens Olympo
Te patri magnum fore nasciturum,
Nomen et vitae seriem gerendae
Ordine promit.

Doxologie de l'hymne — Sacris solemniis.

Te trina Deitas unaque poscimus,
Sic nos tu visitas, sicut te colimus,
Per tuas semitas duc nos quo tendimus,
Ad lucem quam inhabitas.

Le Bréviaire revu par Urbain VIII. met, au deuxième vers, *vísita*, au lieu de *vísitas*.

Bien souvent la rime n'est figurée que par une assonnance, c'est-à-dire, par une syllabe dont le son n'a avec elle qu'une ressemblance imparfaite. On en trouve un exemple dans la quatrième strophe de l'hymne *Sanctórum méritis*, au Commun de plusieurs Martyrs :

Caeduntur gladiis more bidentium :
Non murmur resonat, non quaerimonia,
Sed corde tacito mens bene conscia
Conservat patientiam.

Section III. — DES HYMNES ACROSTICHES.

311. — On appelle *acrostiches* les vers ou les strophes qui commencent successivement dans l'ordre des lettres de l'alphabet. On les disposait de la sorte pour les retenir plus facilement dans la mémoire.

La liturgie contient les hymnes suivantes, dont les strophes acrostiches selon l'ancien texte ne font qu'une seule et même série.

Hymne des Laudes de la Nativité de N.S.

A solis ortus cárdine
Ad usque terrae límitem,
Christum canámus príncipem,
Natum María Vírgine.

Beátus Author saeculi
Servíle corpus índuit :
Ut carne carnem líberans,
Ne pérderet quos cóndidit.

Castae paréntis víscera
Coeléstis intrat grátia,
Venter puéllae bájulat
Secréta quae non nóverat.

Domus pudíci péctoris
Templum repénte fit Dei,
Intácta nésciens virum,
Verbo concépit Fílium.

Eníxa est puérpera
Quem Gábriel praedíxerat,
Quem Matris alvo géstiens
Clausus Joánnes sénserat,

Faeno jacére pértulit,
Praesépe non abhórruit,
Parvóque lacte pastus est
Per quem nec ales ésurit.

Gaudet chorus coeléstium,
Et Angeli canunt Deo,
Palámque fit pastóribus
Pastor Creátor ómnium.

Hymne de l'Epiphanie de N.S.

Hostis Heródes ímpie,
Christum veníre quid times?
Non éripit mortália
Qui regna dat coeléstia.

Ibant Magi, quam víderant,
Stellam sequéntes praeviam :
Lumen requírunt lúmine,
Deum faténtur múnere.
Lavácra puri gúrgitis
Coeléstis Agnus áttigit :
Peccáta quae non détulit
Nos abluéndo sústulit.
Novum genus poténtiae!
Aquae rubéscunt hydriae,
Vinúmque justa fúndere
Mutávit unda oríginem.
O sola magnárum úrbium
Major Bethlem cui cóntigit
Ducem salútis coelitus
Incorporátum gígnere.
Quem stella, quae solis rotam
Vincit decóre ac lúmine,
Venísse terris núntiat
Cum carne terréstri Deum.
Vidére illum postquam Magi,
Eóa promunt múnera,
Stratíque votis ófferunt
Thus, myrrham, et aurum régium.
Regem Deúmque annúntiant
Thesáurus et fragrans odor
Thuris Sabaei ac myrrhaeus
Pulvis sepúlchrum praedocet.

Ces hymnes sont terminées au Bréviaire par la Doxologie propre à chaque fête, mais la série des acrostiches, comme on le voit, est interrompue aux deux dernières strophes, sans doute par suite des suppressions ou changements que l'ancien texte aura pu subir.

312. — De toutes les hymnes anciennes la liturgie n'a conservé que celles du Saint Sacrement, qui, comme

tout l'office de la fête, sont l'œuvre de saint Thomas d'Aquin.

On trouve encore, sous forme de vers libres, l'hymne *Ave, maris stella*, dont les strophes comptent quatre vers de six syllabes, l'hymne *Stabat Mater*, contenant à chaque strophe deux vers de huit syllabes, et un troisième qui n'en a que sept, et les hymnes du saint Nom de Jésus, dont la composition est dans le genre des petits iambiques.

Section IV. — DES PROSES.

313. — Aux hymnes anciennes nous joindrons les *Proses* ou *Séquences*, qui constituent un genre tout particulier de poésie. Composée de vers libres toujours rimés, elles forment des strophes de diverses dimensions. Elles font partie de la sainte Messe, et s'appellent Séquences, du mot latin *sequéntia*, parce qu'elles font suite au Verset qui se chante avec *Allelúia* après le Graduel. On leur donne aussi le nom de Proses à cause du défaut de mesure qui les caractérise.

On pense qu'elles ont été instituées au neuvième siècle par Notker, abbé de Saint-Gall, pour remplacer le neume de l'*Allelúia* qui se chante avant l'Evangile. Pendant le moyen âge, elles se disaient à toutes les messes, mais, depuis la réforme de saint Pie V, au seizième siècle, elles n'ont été conservées qu'aux fêtes de Pâques, de la Pentecôte et du Saint Sacrement. Le Missel contient en outre les deux Proses *Stabat Mater* et *Dies irae*, l'une aux fêtes des Sept Douleurs de la Bienheureuse Vierge Marie, et l'autre à la Messe des morts.

Quand on dit la Prose, elle se termine par un *allelúia*, parce qu'on supprime alors celui qui fait suite au Verset, mais cette règle n'est d'aucune application en Carême ni à la Messe des morts, où l'*allelúia* et le Verset sont remplacés par le Trait. On omet également l'*allelúia* toutes les fois que la Prose se chante à tout autre office qu'à la Messe.

PROSE *VICTIMAE PASCHALI LAUDES.*

314. — La Prose *Víctimae Pascháli laudes*, de la fête de Pâques, est la moins régulière de toutes, et ses diverses parties n'ont aucun rapport de ressemblance entre elles. Les strophes sont ordinairement de deux vers, mais quelques-unes en ont trois, et les vers comptent six, sept ou huit syllabes; plusieurs en ont dix, et le deuxième de l'avant dernière strophe, qui correspond à ce nombre, n'en contient que neuf. Les rimes viennent dans l'ordre alternatif, ou se suivent immédiatement, et l'un des vers renferme en lui-même les deux rimes, parce qu'il n'a point de correspondant de même désinence.

Nous reproduisons le texte de cette Prose, en distinguant les vers selon les divisions marquées par les rimes.

Víctimae Paschali laudes
Immolent Christiáni.

Agnus redémit oves :
Christus ínnocens Patri
Reconciliávit peccatóres.

Mors et vita duéllo
Conflixére mirándo :
Dux vitae mórtuus regnat vivus.

Dic nobis, María,
Quid vidísti in via?

Sepúlchrum Christi vivéntis,
Et glóriam vidi resurgéntis.

Angélicos testes,
Sudárium et vestes.

Surréxit Christus, spes mea :
Praecédet vos in Galilaeam.

Scimus Christum surrexísse
A mórtuis vere :
Tu nobis, victor Rex, miserére.

PROSE *VENI SANCTE SPIRITUS.*

315. — La Prose de la Pentecôte, *Veni sancte Spíritus*, est d'une très-grande régularité, et ses diverses parties sont uniformes. On compte trois vers dans chacune de ses dix strophes, et chaque vers est composé de trois pieds, deux spondaïques et un dactylique; il contient ainsi sept syllabes, et rappelle par ce nombre répété dans tout le morceau les sept dons du Saint-Esprit. Les deux premiers vers riment ensemble, et le troisième se termine uniformément en *ium* à toutes les strophes, dont la première va nous servir d'exemple.

Veni, sancte Spíritus,
Et emítte coelitus
Lucis tuae rádium.

PROSE *LAUDA SION.*

316. — La Prose *Lauda Sion* du Saint Sacrement est l'œuvre de S. Thomas d'Aquin, et a été composée sur le modèle de l'ancienne Prose *Laudes Crucis attollámus* de la sainte Croix, dont elle reproduit identiquement le rhythme et la mesure dans toutes ses parties.

Les strophes ne sont pas toutes de la même dimension : les deux dernières *Bone Pastor*, *Tu qui cuncta*, comptent cinq vers, et les quatre précédentes en possèdent un de moins. Toutes les autres strophes se composent chacune de trois vers.

Le dernier vers de chaque strophe renferme sept syllabes, et se termine toujours en dactyle; les autres sont spondaïques et de huit syllabes, et, quel que soit leur nombre, ils ont une rime commune, tandis que le dernier retrouve la sienne au vers correspondant de la strophe suivante. Dans toute la Prose la rime porte toujours sur deux syllabes.

La composition de deux strophes subit quelques variantes : c'est ainsi que la sixième, *Dies enim*, contient dix syllabes dans chacun de ses deux premiers vers, avec la ter-

minaison dactylique, tandis que la huitième, *Vetustátem*, se compose de trois vers absolument semblables au dernier des autres strophes.

Comme la Prose *Lauda Sion* se trouve dans tous les Livres liturgiques, nous n'en ferons pas ici la transcription.

PROSE *STABAT MATER.*

317. — La Prose *Stabat Mater*, qui sert en même temps d'hymne à l'office de la fête des Sept Douleurs en Carême, est très-régulière, et nous offre le même rhythme que la Prose *Lauda Sion* : dans chaque strophe deux vers de huit syllabes spondaïques, et un troisième qui en contient sept et se termine en dactyle. La rime disposée de la même façon s'applique toujours aussi dans chaque vers à deux syllabes.

PROSE *DIES IRÆ.*

318. — La Prose qui se dit aux Messes des morts contient, dans chaque strophe, trois vers de quatre pieds spondaïques, qui se terminent par une même rime sur les deux dernières syllabes. Comme nous en avons parlé au sujet de diverses espèces de tons (n° 178), nous n'en donnerons pas de plus amples développements.

Section V. — DE L'ACCENT TONIQUE.

319. — Selon les règles que nous venons d'expliquer, les mots latins sont composés ou uniquement de syllabes longues ou brèves, ou tout à la fois de syllabes brèves et longues diversement placées, de sorte qu'ils n'ont aucune ressemblance sous le rapport de la quantité, mais, d'après les principes de la liturgie, la mesure est la même pour tous, et ne varie pas de l'un à l'autre.

Ce système est plus simple et moins compliqué que celui de la poésie, comme nos explications vont le démontrer.

320. — Chaque mot latin contient une syllabe qui se distingue des autres, et qu'on prononçait autrefois en élevant la voix. On la marque dans le texte sacré en plaçant au-dessus

un signe qui porte le nom d'accent, et qui consiste en un trait presque vertical, et quelque peu incliné à droite. Il est le même que l'accent aigu de la langue française, et en prend aussi la dénomination. On l'appelle encore accent tonique pour démontrer qu'il n'est pas un simple signe orthographique, mais qu'il nécessite le ton que doit prendre la syllabe qui en est affectée.

L'accent se place sur l'avant-dernière syllabe de chaque mot, et, si elle est brève, sur la syllabe qui la précède. C'est ainsi que sont accentués les deux mots *solúta* et *víncula*, l'un sur la deuxième syllabe, qui est longue, et l'autre sur la première, parce que la pénultième est brève selon les règles de la poésie. Dans ce second cas, la syllabe qui précède la pénultième retient l'accent quand même elle serait brève. Nous en avons un exemple dans le mot *virgínibus*, dont la deuxième syllabe quoique brève est accentuée.

On appelle dactylique les mots qui ont l'accent sur l'antépénultième, parce qu'ils finissent en dactyles.

321. — Certains noms tirés du Grec ou de l'Hébreu ont conservé dans la liturgie leur accent d'origine sur l'avant-dernière syllabe terminée en i et suivie d'une voyelle, comme *agonía*, *bravíum*, *Epiphanía*, *genealogía*, *homilía*, *liturgía*, *platéa*, (de *platéia*), *philosophía*, *prophetía*, *theología*, *xenodochíum*, *Basilíus*, *María*, *Athalía*, *Isaías*, *Jeremías*, *Elías*, *Ananías*, *Azarías*, *Zacharías*, *Andréas* (d'*Andréias*), *Abíud*, *Elíud*, etc. Il en est de même d'*Eliséus*, qui se dit pour *Elisaeus*.

Quintilien, qui rejette cette accentuation des mots tirés du Grec et de l'Hébreu, dit qu'en l'appliquant on ne parle pas latin, mais que cependant on a un langage correct. Il faut donc s'en tenir au système suivi par l'Eglise, sous peine de tomber dans l'arbitraire.

322. — La syllabe douteuse est tenue pour brève dans la liturgie. C'est ainsi que la pénultième de *ténebrae* ayant ce caractère, c'est la première syllabe qui reçoit l'accent.

L'avant-dernière syllabe est brève dans *altérius*, mais elle est douteuse et pourtant accentuée dans *illíus*, *ipsíus*, *nullíus*, *solíus*, *totíus*, *uníus*, *ullíus*, *utríus*.

323. — Les mots hébreux qui ne se déclinent pas sont accentués sur la dernière syllabe quand ils sont suivis d'une pause ou du point final, et selon le mode latin toutes les fois qu'ils se trouvent dans le corps de la phrase, mais il n'existe dans les livres liturgiques aucun signe qui appuie cette distinction, car partout les mots hébreux reçoivent l'accent de la même manière que les mots latins, comme *Melchísedech*, *Bénjamin*, et s'il en est qui ne l'ont pas, c'est qu'ils ne contiennent que deux syllabes, comme *Jacob*, *Juda*, ou que leur voyelle accentuée est une lettre majuscule, comme *Abraham*, *Israel*. Quoi qu'il en soit, on ne doit pas oublier qu'il faut les prononcer dans la récitation conformément à leur accentuation liturgique.

Observons que les mots hébreux qui ont plus de deux syllabes reçoivent l'accent sur celle qui précède la pénultième, parce qu'ils ont cette dernière toujours brève, comme *Ephrata*, *Zoróbabel*, *Náaman*. Cependant elle est longue, quand elle est en e ou en i, ou s'il y a une double consonne, comme *Noéma*, *Elísa*, *Bersabée*, *Giézi*, *Theogórma*, *Arpháxad*, *Allelúia* (d'*allelúja*).

324. — Dans les mots de deux syllabes c'est toujours la première qui est affectée de l'accent, mais elle n'en est pas marquée, parce qu'elle se distingue d'elle-même, et qu'il ne peut s'élever à cet égard aucune incertitude.

Les livres liturgiques omettent aussi l'accent toutes les fois qu'il a sa place sur une diphthongue ou sur un y, comme *daemones*, *Galilaea*, *Martyribus*.

Quelques auteurs ne placent également aucun signe sur les mots de trois syllabes, quand la pénultième est brève, comme *maria*, les mers, car du moment qu'elle ne porte pas l'accent, on voit clairement que la syllabe précédente doit en être affectée, et, comme elle est seule en regard des deux autres, aucune confusion n'est possible, mais cette

méthode, qui est irrégulière, n'est pas en usage dans la liturgie. Elle sert cependant quand le mot commence par une voyelle majuscule, *Oculi.*

325. — Les monosyllabes ne sont pas soumis aux règles de l'accent, mais ceux qui se déclinent et les verbes, comme *tu*, *me*, *te*, *se*, *vos*, *hoc*, *sum*, *est*, *sunt*, *dant*, etc, peuvent en subir la nuance. Ainsi l'on peut très-bien accentuer le pronom dans ces Versets : *Te gloriósus Apostolórum chorus*, *Te Prophetárum laudábilis númerus*, *Ex hoc*, *nunc*, *et usque in saeculum*, pour ne pas trop multiplier les syllabes brèves.

326. — Autrefois la syllabe à laquelle se joint la particule ou enclitique *que* prenait l'accent, même quand elle était brève, *indéque*, *siderâque*, mais aujourd'hui, selon la règle générale de la liturgie romaine, elle ne le conserve que quand elle est longue, *eóque;* dans le cas contraire, on le reporte sur la syllabe précédente, *índeque*, *sidéraque.*

327. — Nous avons dit que l'accent sert à produire une élévation de la voix, mais il a complètement perdu ce caractère dans la récitation, et ne l'a conservé que dans quelques tons de la psalmodie à la médiation des Versets. Aujourd'hui son action se borne pour ainsi dire à marquer la quantité en usage dans la liturgie, et nous en donnons cette définition : la syllabe accentuée est longue, toutes les autres sans distinction sont brèves. La première doit être appuyée et avoir une certaine durée dans la prononciation, tandis que ces dernières exigent une tenue plus rapide, mais égale entre elles.

Saint Augustin, en déterminant la différence des syllabes, décide que la longue doit avoir en durée le double de la brève, c'est-à-dire, deux temps. *Ut in númeris ab uno ad duo est prima progréssio, ita in syllabis a brevi ad longam progrédimur, ita ut longa duplum témporis habére débeat, ac per hoc duo témpora* (Lib. 2. Musicae, cap. 30).

Nous avons rappelé plus haut, selon le système de Reims et Cambray, la même règle sur la distinction des notes (n° 75).

328. — Notre définition ne manquera pas de soulever la critique, parce qu'elle est en opposition avec les usages suivis presque partout, mais elle est fondée sur les principes et sur les enseignements que nous avons puisés dans la liturgie et la tradition.

Pour la première partie, nous nous sommes basés sur la règle qui concerne la pénultième, de laquelle il résulte clairement que l'accent ne peut avoir sa place sur une syllabe brève, d'où il faut conclure que toutes celles qu'il atteint doivent être longues ou tenues pour telles, et l'on peut dire qu'elles ont ce caractère par position, sinon par nature. C'est ainsi que la première syllabe dans *Dóminus* et *meus*, quoique brève selon les règles de la versification, est longue en liturgie, autrement ces deux mots manqueraient de l'accentuation, qu'on ne peut négliger sans se mettre en contradiction avec le génie naturel de la langue latine. Il n'en est pas différemment quand il y a un plus grand nombre de syllabes, comme dans *introíerint*, parce que l'accent ne peut se reporter indéfiniment vers le commencement du mot, tandis qu'il est pour ainsi dire le signe qui en prépare ou annonce la fin.

329. — La règle que nous venons de développer va nous servir à appuyer la seconde partie de notre définition.
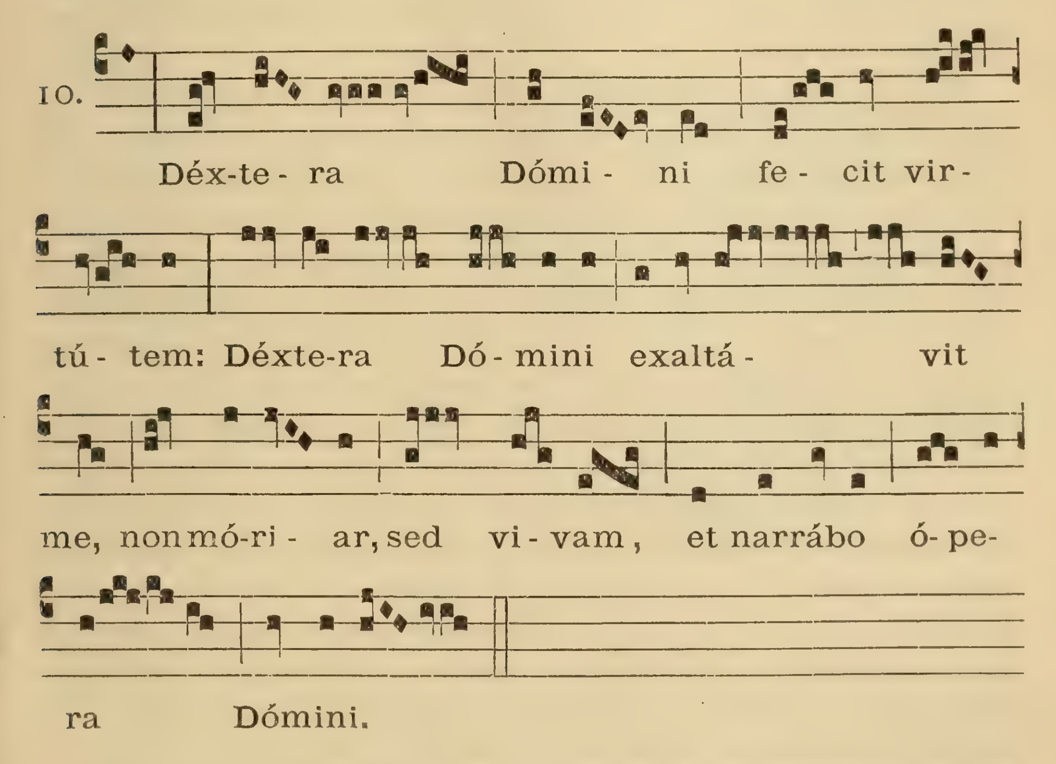
Le même mot ne possède jamais qu'un seul accent, dès lors il ne peut contenir plusieurs syllabes longues, autrement ce principe d'unité serait détruit.

Quant aux syllabes brèves, nous avons dit qu'elles sont toutes d'égale durée, d'où il suit qu'il n'en existe pas de semi-brèves.

Cette proposition s'appuie en premier lieu sur les règles de la poésie, qui, comme nous l'avons vu, n'admet que des syllabes brèves, longues ou douteuses, et ces dernières ne forment pas une troisième espèce, puisqu'elles deviennent toujours brèves ou longues à volonté, mais jamais semi-brèves.

En second lieu nous pouvons invoquer l'usage que l'Eglise a suivi pendant quinze siècles. Autrefois la litur-

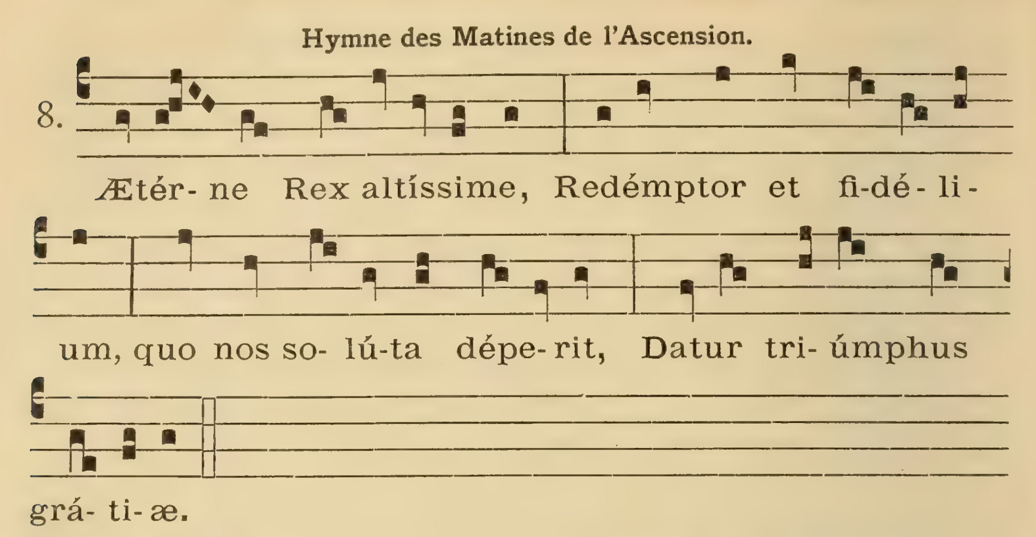
gie n'observait pas les règles de la quantité : toutes les syllabes étaient censées équivalentes, et les brèves se transformaient sans difficulté, et s'employaient le plus souvent comme longues. On a vu cette irrégularité très-fréquente dans les nombreux exemples que nous avons tirés des anciens monuments de la musique sacrée. Nous ajouterons ici l'Offertoire remarquable du troisième Dimanche après l'Epiphanie. Dans ce morceau, qui est tiré de l'Antiphonaire de Montpellier, presque toutes les syllabes brèves deviennent longues, et la deuxième de *Dómini* prend à la fois l'un et l'autre caractère.



Observons toutefois que la nature et la composition des mélodies grégoriennes nécessitaient pour ainsi dire forcément cette infraction aux règles de la quantité, surtout dans les morceaux où elles étaient si abondantes et si riches.

Le chant des hymnes était également défectueux, comme le démontre l'exemple suivant :

Hymne des Matines de l'Ascension.



330. — On peut se demander si, dans cet abandon des règles de la quantité, l'accent tonique était toujours en usage. Pendant que la langue latine se transformait et donnait naissance aux idiomes modernes, il perdait nécessairement peu à peu de son efficacité et de sa prépondérance, et allait toujours en s'affaiblissant de plus en plus; mais, comme il est naturel à la diction, il a dû se conserver pendant des siècles, et se faire sentir surtout dans la psalmodie et les autres parties de l'office qui tiennent de la récitation. A l'appui de cette opinion, nous citerons deux faits qui nous semblent parfaitement résoudre la question. On trouve le premier dans un monument du neuvième siècle, appelé le manuscrit de Saint-Gall, où il est dit que l'accent, qui est la musique naturelle des mots, ne doit jamais être négligé dans tout exercice de lecture, de psalmodie et de chant. *In omni textu lectiónis, psalmodíae, vel cantus, accéntus sive concéntus verbórum non negligátur.* Si à cette époque on le rappelait ainsi à l'attention, c'est qu'il subsistait encore et qu'on avait l'habitude de l'observer. L'autre fait, d'une portée plus probante, repose sur la tradition et se tire du génie des deux langues qu'on parle au-delà des Alpes et des Pyrénées, et qui ont l'une et l'autre leur origine dans le latin. En effet elles possèdent, comme

ce dernier, une accentuation naturelle et bien distincte. Aussi les Italiens et les Espagnols, habitués dès leur enfance à ce caractère de leur langue native, ne manquent jamais de l'observer dans la prononciation du latin, et leur récitation, qu'il est bon d'entendre, frappe toujours agréablement l'attention. Mais il faut reconnaître que ce n'est là qu'un écho bien affaibli de l'effet que produisait autrefois l'accent. A une certaine époque, comme on le voyait disparaître insensiblement, on a jugé à propos, pour en prévenir un oubli sans remède, de le montrer aux yeux d'une manière apparente. Aussi depuis la réforme de saint Pie V, il est toujours marqué dans chaque édition du Bréviaire et du Missel, et, comme nous l'avons dit, on doit se rappeler que ce n'est pas un signe purement orthographique, mais une règle qui sert à diriger l'exécution du chant, et surtout la prononciation dans l'office divin. Il s'applique généralement à tous les textes de la liturgie, et même aux hymnes composées selon la mesure métrique, car elles le présentent, comme les autres parties de l'office, sur tous les mots qui en sont susceptibles.

331. — Quand la liturgie employait, ainsi que nous venons de le voir, toutes les syllabes indistinctement comme longues, elle ne pouvait pas admettre de semi-brèves, et l'on n'en trouve effectivement aucune trace dans les anciens manuscrits. Les notes syllabiques, c'est-à-dire, appliquées isolément à une syllabe, sont toujours sous la forme carrée et le plus souvent à queue, et aucun signe n'en indique une troisième espèce, car les notes obliques ou rhomboïdes sont toujours réunies en groupes, et n'affectent que des syllabes tenues pour longues[1]. On voit bien, dans certains auteurs, que dès le treizième siècle la note semi-brève entrait dans la composition du chant grégorien, mais elle n'était pas isolée ni appliquée séparément : toujours unie à d'autres notes, elle ne tenait qu'au mode d'exécution des phrases

[1] Voyez *Sacerdotale romanum*, du XIII. siècle, Bibliothèque de Reims nº 421, d'où nous avons tiré l'hymne *Ætérne Rex* (nº 329).

mélodiques, et ne servait nullement à déterminer la quantité du texte sacré. Il faut donc reconnaître que les semi-brèves, en tant que notes isolées, étaient absolument inconnues au moyen-âge. Elles n'ont été introduites dans le chant qu'à une époque où il avait déjà perdu de sa netteté primitive, et l'on peut en constater l'origine dans un Graduel cistercien, qui nous semble remonter au quinzième siècle. Les notes unissonnantes y sont figurées d'une manière toute spéciale et jusqu'alors inusitée : la dernière est toujours caudée, mais les autres sont des notes obliques, qui ne diffèrent des notes carrées que parce qu'elles sont quelque peu inclinées à droite.

Resur- réxi.

332. — Nous soupçonnons que ces notes obliques exprimaient un son vibrant comme le quilisma, qui le plus souvent prend cette forme dans un groupe descendant, et c'est ainsi qu'à l'origine elles ont dû être interprétées; mais elles sont en même temps appliquées par le Graduel cistercien aux syllabes brèves et à celles qui terminent les mots, d'où il faut conclure que c'est comme notes brèves qu'elles sont ainsi employées. Néanmoins, en perdant la forme qu'elles avaient auparavant, elles ne sont pas devenues tout d'abord semi-brèves, et ce n'est que plus tard qu'elles ont pris peu à peu ce caractère.



Ví-de-o cœlos apértos.

333. — Ce qui a le plus contribué à cette transformation de la note brève, ce sont les changements qu'a subis la liturgie au siècle de saint Pie V. Comme les offices venaient d'être retouchés et quelque peu abrégés, on jugea nécessaire de soumettre le chant à une semblable réforme, et, pour suivre le courant des idées nouvelles, il fallait le remanier, le raccourcir et le rendre plus simple. On voulut en même temps le ramener à la quantité liturgique du texte sacré, et c'est dans ce but que fut créée une nouvelle note

en forme de losange. A l'origine elle n'avait d'autre effet, comme la note oblique, que de rendre à la syllabe à laquelle on l'appliquait son caractère natif, et de l'empêcher d'être longue, mais l'habitude constante et répétée de l'exprimer plus rapidement que les autres en fit bien vite une semi-brève, et déjà depuis un temps pour ainsi dire immémorial on la distingue sous ce rapport d'une manière très-sensible. Elle ne fut d'abord appliquée qu'à la pénultième des mots dactyliques. Pour les autres syllabes brèves, on suivit une marche diverse et souvent arbitraire : en certains passages elles ont conservé les mêmes groupes mélodiques que dans les manuscrits, tandis que partout ailleurs elles n'ont plus eu qu'une seule note, mais ordinaire et commune, de sorte que le même mot, dans ce système, ne contient jamais qu'une seule semi-brève. Mais plus tard, à la suite de la révision d'Urbain VIII. qui avait rendu aux hymnes leur proportion métrique, certains éditeurs firent un pas de plus dans la réforme. On voulut à toute force chanter en vers, c'est-à-dire, appliquer dans la mélodie la quantité de la poésie à des textes en prose. Cette innovation, qui dénote la décadence de l'art dans la liturgie, et l'esprit de nouveauté qui envahissait les idées, a été suivie pour ainsi dire partout au siècle dernier, et plusieurs liturgies nouvelles de cette époque l'ont adoptée. On peut ranger dans cette catégorie l'Antiphonaire romain actuellement en usage à Troyes et à Dijon, et les liturgies gallicanes de Toul et de Reims. Citons aussi la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains récemment adoptés à Meaux et à Verdun. Ces diverses espèces de chant nous montrent fréquemment deux et même trois semi-brèves dans le même mot, et ce qui est particulier à ce système, c'est que la note qui précède chaque semi-brève s'augmente partout en durée du temps qu'on retire à cette dernière; elle devient conséquemment toujours longue, en sorte que le même mot contient autant d'accents que de semi-brèves.

334. — Cependant le système de réforme n'a pas été appliqué avec toute la rigueur des règles sur lesquelles il se base : la première syllabe de chaque mot, comme celle qui porte l'accent, est toujours longue, et, de deux ou trois brèves à la suite l'une de l'autre, une seule conserve son caractère natif, et ce qui est assez remarquable, c'est toujours celle qui précède la syllabe accentuée, de sorte qu'elle se trouve entre deux longues, et sert par là-même à produire la variété et à donner quelquefois une certaine grâce à la mélodie. Ainsi la troisième de *misericórdia* reste brève et s'exprime toujours par une seule note, tandis que les deux premières, qui ont absolument la même valeur prosodique, sont traitées comme des longues. On voit ici un nouvel exemple d'arbitraire, mais on peut dire qu'il était en quelque sorte indispensable, parce que les brèves ne pouvaient pas être trop multipliées. En effet les réformateurs ont bien senti que le chant deviendrait impossible et devrait être bouleversé de fond en comble, si l'on voulait appliquer à chaque syllabe la quantité que lui assignent les règles de la poésie. Remarquons que, dans ce système, la syllabe réformée conserve sa valeur naturelle quand même l'accent viendrait à être déplacé, comme il arrive dans les dérivés du mot primitif. C'est ainsi que la deuxième de *tribulátio*, comme la quatrième, continue d'être brève dans *tribulatióne* et *tribulatiónibus*. C'est en ces sortes d'exemples que le même mot présente deux et même trois syllabes accentuées, puisque celles qui ont été ramenées à leur valeur naturelle sont par l'usage devenues semi-brèves, et augmentent d'autant, comme nous l'avons vu, la durée de la note précédente.

335. — Maintenant si l'on arrête son attention sur la semi-brève, on ne peut s'empêcher d'être frappé de l'influence que l'usage et l'habitude lui ont fait conquérir. Elle est devenue si naturelle et si familière qu'on l'exprime comme machinalement, sans en avoir conscience, et sans s'apercevoir de l'effet désagréable qu'elle produit sur le chant et la récitation. C'est sans nous en douter que nous

la faisons sentir et distinguons des autres syllabes, et ceux qui nous prêtent attention remarquent seuls combien est fautive notre manière de prononcer les mots latins.

Comme c'est par un usage abusif que la nouvelle note est devenue semi-brève, elle doit être rejetée de la liturgie, et si l'on veut revenir aux règles de la langue latine, il faut absolument s'en tenir à notre définition, et donner à toutes les syllabes brèves la même durée. On pourrait tout au plus concéder une certaine tolérance à l'égard de la pénultième des mots dactyliques à cause de la trop grande habitude qui s'attache à la manière de l'exprimer, mais on doit à tout prix ôter ce défaut aux syllabes qui occupent le milieu du mot, parce que la pluralité d'accents à laquelle il donne lieu, produit une irrégularité qu'on ne saurait trop blâmer.

336. — La liturgie reconnaissait encore autrefois l'accent grave et l'accent circonflexe.

Le premier, qui a la forme d'un trait incliné à gauche \`, faisait abaisser la voix, et se plaçait sur la dernière syllabe de certains mots dérivés, pour les distinguer de leurs primitifs, comme *justè*, *rectè*, *sóbriè*, *quòd*, *quàm*, et sur celle des noms hébreux qui sont dans le corps de la phrase, comme *Jacòb*, *Benjamìn*.

L'accent circonflexe, formé par la jonction à la pointe supérieure des deux accents aigu et grave ˆ, servait à élever et abaisser en même temps la voix sur l'avant-dernière syllabe longue quand elle est suivie d'une brève, comme *beâtus*, *vidêtis*, et sur la dernière de certains noms hébreux, comme *Jesûs*, *Mosês*, *Jonâs*.

Ces deux accents ont cessé depuis longtemps d'être en usage. L'accent grave continue néanmoins d'être marqué dans les livres liturgiques, mais sans avoir aucun effet sur la prononciation, et l'accent circonflexe est partout aujourd'hui remplacé par l'accent aigu.

337. — Toutes les règles que nous venons de développer sur la quantité liturgique se trouvent pleinement con-

firmées par un document du seizième siècle, que nous trouvons dans le Missel de Lyon publié en 1556. Nous en donnons la traduction en ces termes.

DES ACCENTS OBSERVÉS DANS CE RECUEIL DES OFFICES DIVINS.

" L'accent règle le ton nécessaire à la prononciation des syllabes. S'il est aigu, la voix s'élève, et s'il est grave, elle s'abaisse, comme on le voit clairement par les notes :



" En lisant ces mots *Ephiphanía Dómini*, on doit prononcer assez longuement et en élevant la voix avec modulation la syllabe marquée de la virgule, qu'on nomme accent, tandis qu'il faut exprimer les autres d'une manière plus faible et plus brève et avec une tenue égale entre elles.

" Il est un autre accent appelé circonflexe, qui sert à élever et abaisser en même temps la voix, mais il n'a plus aujourd'hui cette consonnance mélodique, et néanmoins il se place toujours sur la syllabe qui de sa nature est longue, pourvu que la dernière du mot soit brève. Il est formé des deux accents aigu et grave joints ensemble de cette manière ^.

" L'accent grave se met sur la dernière syllabe à certains mots dérivés pour les distinguer de leurs primitifs, et aux noms hébreux dans le corps du discours, comme *doctè*, *Benjamìn*, *Jacòb*, afin qu'on sache qu'elle doit être prononcée d'un ton égal. Il en est différemment au terme de la période et au point final, où les mêmes mots prennent l'accent naturel ou aigu, lequel est remplacé par l'accent grave au milieu de la phrase, comme *doctè*, *Jacòb*.

" Remarquez, jeune lecteur, qu'il faut exprimer d'un ton prolongé la syllabe marquée d'un accent aigu ou circonflexe, c'est-à-dire, de l'un de ces deux signes ou virgules ´ ^, et toutes les autres d'une manière plus brève, mais égale entre elles. On commet une faute quand on fait entendre plusieurs accents dans un mot de plus de deux syllabes,

comme dans ceux-ci : *dóminátiónes*, *dóminátiónibus*, *éxultátiône*, *sánctificêtur*, *éphiphanía*, tandis qu'ils ne comportent qu'une seule accentuation, de cette manière : *dominatiónes*, *dominatiónibus*, *exultatiône*, *sanctificêtur*, *ephiphanía*.

“ Dans le mot de deux syllabes, c'est toujours la première qui est accentuée, et la voix ne s'abaisse jamais sur un monosyllabe. Nous n'avons donc pas marqué de l'accent ces deux sortes de mots, mais seulement ceux qui ont plus de deux syllabes, et en cette matière nous entendons beaucoup de personnes se tromper.

DES SYLLABES SUR LESQUELLES SE POSE L'ACCENT AIGU.

“ L'accent aigu se place sur trois syllabes, l'*antépénultième*, la *pénultième* et la *dernière*.

“ On le marque sur l'antépénultième même brève, quand la pénultième a ce dernier caractère, comme *Dóminus*, car toutes les fois que la pénultième d'un mot de plus de deux syllabes est brève, elle ne reçoit pas l'accent; il est, en ce cas, reporté sur l'antépénultième. On le met ensuite sur la pénultième longue de sa nature (ou par position) quand la dernière syllabe est longue, comme *Beáti, qui non vidérunt, et credidérunt; Audiéntes haec laetáti sunt*. On le place enfin sur la dernière syllabe des mots hébreux, s'ils sont suivis d'une pause, comme *Respôndit Abrahám*, etc.

DES SYLLABES SUR LESQUELLES SE POSE L'ACCENT CIRCONFLEXE.

“ L'accent circonflexe se met sur l'avant-dernière et la dernière syllabe, sur l'avant-dernière, lorsqu'elle est longue de sa nature, et non par position, et que la dernière est brève, comme *Beâtus, qui videt quae vos vidêtis*, et sur la dernière, dans quelques noms hébreux, comme *Jesûs, Mosês, Jonâs*, etc., mais, ainsi que nous l'avons dit, nous n'avons pas à nous occuper des mots de deux syllabes.

“ Ne vous étonnez pas de ce que certains mots dérivés ont deux accents, celui qui sert à la prolation, et l'accent grave

placé sur la dernière syllabe. Par là nous avons voulu, de l'avis d'hommes judicieux, montrer aux personnes peu instruites que, pour la signification comme pour l'accent, le dérivé diffère de son primitif, comme l'adjectif *óptime*, et l'adverbe *óptimè*. Cependant cette distinction n'est pas marquée partout, parce qu'elle est en opposition avec ce principe suivi par la plupart des auteurs, que les mots latins ne doivent avoir qu'un seul accent.

DE QUELQUES ACCENTS ECCLÉSIASTIQUES.

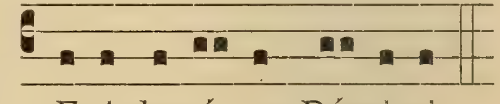
" L'Eglise a conservé l'accent des Grecs dans quelques mots terminés en a, comme *María*, *Isaías*, *Andréas*, *Hieremías*, *Zacharías*. Quintilien dit à ce sujet : Pour moi je tiens à suivre la méthode latine, mais celui qui préférera l'accentuation grecque, ne parlera pas, il est vrai, d'après les principes du latin, mais son langage sera irrépréhensible."

Voici le texte latin dont nous venons de donner la traduction :

REGULA ACCENTUUM,

QUOS IN HOC SACRORUM CODICE OBSERVAVIMUS.

" Accéntus est lex, qua syllaba elevátur aut deprímitur. Syllaba elevátur, quae accéntu acúto notátur; deprímitur, quae gravi, ut nótulis músicis tibi manifestábitur.



" Legéndo hic, *Epiphanía Dómini*, ubi víderis vírgulam aut accéntum supra syllabam, illam prolixióre modulatióne cum vocis elevatióne pronunciábis, caeteras remissióre et brevióre aequalíque tenóre.

" Alius est accéntus circumfléxus, quo vox eleváta deprímitur, cujus modulátio non est in usu; nihilóminus suis syllabis apPónitur naturáliter longis, modo última ejúsdem dictiónis brevis fúerit. Signátur autem utróque signáculo, acúto et gravi conjúnctim pósito, hoc modo, ^.

"Accéntus gravis signátur super últimas syllabas quorúmdam derivatórum, ad differéntiam suórum primitivórum, et

nóminum Hebræórum in oratiónis contéxtu, ut, *doctè, Benjamìn, Jácòb,* ut intélligas legéndas esse æquáli tenóre; secus est si períodus aut punctus finális sequátur. Nam tunc genúinum accéntum, id est, acútum hujúsmodi dictiónes rétinent, qui in médio oratiónis contéxtu in gravem accéntum vértitur, ut *doctè, Jacòb,* etc.

" Animadvértas, cándide lector, syllabam accéntu ácuto aut circumfléxo, his vidélicet vírgulis, ′ ^ signátam, prolixióre prosodía esse proferéndam, réliquas brevióre et aequáli tenóre. Errant qui in polysyllaba dictióne plures accéntus próferunt : ut in his dictiónibus, *dómìnátiónes, dóminátiónibus, éxultátiône, sánctificêtur, épiphanía,* cum sint único accéntu proferéndæ, ut, *dominatiónes, dominatiónibus, exultatiône, sanctificêtur, epiphanía, etc.*

" Quóniam díctio dissyllaba semper accéntum rétinet in prióri syllaba, monosyllaba autem nunquam deprímitur, in eis accéntum non posúimus, sed in dictiónibus polysyllabis, in quibus multos erráre audímus.

QUIBUS SYLLABIS ACCENTUS ACUTUS IMPONITUR.

" Acútus accéntus in tribus dictiónum syllabis signátur : in *antepenúltima, penúltima,* et *última,*

" Signátur in antepenúltima, quamvis sit brevis, quando ejúsdem dictiónis penúltima est brevis, ut, *Dóminus.* Nam penúltima syllaba brevis cujuscúmque dictiónis polysyllabæ accéntum nunquam récipit, sed in antepenúltimam transfert. Signátur étiam acútus accéntus in penúltima syllaba natúra (aut positióne) longa, quando ejúsdem dictiónis última syllaba est longa, ut, *Beáti qui non vidérunt, et credidérunt; Audiéntes haec laetáti sunt.* Signátur prætérea in última syllaba dictiónum Hebræárum, si in eis fiat punctus, ut, *Respóndit Abrahám,* etc.

QUIBUS SYLLABIS CIRCUMFLEXUS IMPONITUR.

" Circumfléxus in penúltima et última syllaba pónitur. In penúltima, si longa natúra, et non positióne fúerit, et ejús-

dem última brevis, ut, *Beâtus, qui videt quae vos vidêtis.* In última in quibúsdam dictiónibus Hebræis, ut *Jesûs, Mosês, Jonâs*, etc, sed de dissyllabis (ut ántea díximus) nobis non est cura.

“ Non te pertúrbent derivátæ quædam dictiónes habéntes duos accéntus, unum ad prolatiónem, et álterum gravem in fine : hoc fécimus bonórum virórum consílio, ut rudióres docerémus dictiónem illam significatióni dissímilem ab ea unde derivátur, simul et prosodíam, ut *óptime* nomen, et *óptimè* advérbium, quamvis hoc non ubíque observátum invénies, multis reclamántibus affirmantibúsque latínas dictiónes único tantum accéntu esse notándas.

DE QUIBUSDAM ECCLESIASTICIS ACCENTIBUS.

“ Ecclésia in quibúsdam dictiónibus habéntibus a purum, accéntum Græcum retínuit, ut, *María, Isaías, Andréas, Hieremías, Zacharías.* De quibus Quintiliánus ait : Mihi placet latínam ratiónem sequi. Qui Græcam figúram sequi mallet, non latíne quidem, sed citra reprehensiónem loquétur. ”

338. — A ce document nous ajouterons un extrait de l'Antiphonier complet, que nous résumons en ces termes :

Dans le texte des offices on voit un accent aigu sur chaque mot qui contient plus de deux syllabes. On fait longue la syllabe marquée de ce petit signe.

Les diphthonques *ae* et *oe* et l'*y* doivent être considérés comme longs dans les mots où il n'y a pas d'accent, par exemple, dans *martyrio, daemones, incoepta;* mais si ces mots ont une voyelle affectée de l'accent aigu, comme *Móyses, aetérnum, coelórum*, alors les diphthongues et l'*y* ne sont plus censés longs.

De même les voyelles majuscules sont réputées longues dans les mots de trois syllabes qui n'ont point d'accent, Ainsi *Abraham, Eripe, Usquequo*, se prononcent comme s'il y avait : *ábraham, éripe, úsquequo.*

Dans les mots de deux syllabes, la première est longue comme si elle portait l'accent de cette manière : *Déus, méus, éa, tímet, fécit.*

L'enclitique *que* est regardée, non comme un monosyllabe, mais comme la dernière syllabe du mot auquel elle est jointe.

Chapitre IV. — DU RHYTHME.

339. — Le *rhythme* est la mesure imprimée au chant par la durée inégale des notes, et les repos qui le divisent en phrases distinctes et séparées. Il ne se compose aujourd'hui que de ces deux éléments, et n'a pour ainsi dire aucun autre caractère; les accessoires dont il était orné chez les anciens nous sont complètement inconnus, et de la richesse ainsi que de la variété qu'il apportait à l'expression des mélodies grégoriennes, il ne nous reste que quelques signes qui servaient à le marquer, et qui sont pour nous une espèce de lettre morte, et ne comportent plus qu'une idée de notes brèves ou longues.

Section I. — DU RHYTHME CHEZ LES ANCIENS.

340. — L'Antiphonaire de Montpellier marque le rhythme au moyen des diverses formes sous lesquelles se présentent les neumes [1], et, pour imprimer aux lettres de l'alphabet le sens mélodique qu'elles servent à interpréter, il les sépare ou les réunit en groupes, de telle sorte qu'on peut facilement distinguer les sons liés de ceux qui restent isolés; mais, comme la notation alphabétique était insuffisante pour déterminer exactement toutes les nuances de la musique sacrée, il ajoute aux lettres les trois signes que

[1] Gui d'Arezzo s'exprime ainsi à ce sujet : " Comment les notes doivent être coulantes, liées ou séparément exprimées, quelles sont les longues, les vibrantes, les brèves, et comment il faut diviser le chant en phrases distinctes, c'est la forme même des neumes qui nous l'apprend. *Quómodo liquéscant voces, vel adhaeréntur vel discretè sonent voces morósae, trémulae, subitáneae.... quómodo cantiléna distinctiónibus dividátur, in ipsa neumárum figúra monstrátur.*"

nous avons déjà fait connaître, la *plique*, le *quilisma*, et le *franculus*, ainsi appelés du nom de la chose elle-même qu'ils représentent (nos 46 et suiv.)

341. — La plique se compose régulièrement de deux notes, dont la première est plus pleine et plus longue que la seconde (n° 59). D'après la définition qu'en donnent les auteurs, elle était le signe d'une note longue, dont elle divisait le son. *Plica signum morositátis. Antica plica erat simplex nota divisiónis soni*[1]. Ces termes indiquent que la plique n'a qu'une seule note qui se divise, tandis que, dans l'Antiphonaire de Montpellier, elle en contient deux réunies par le croissant : la forme est différente, mais les deux cas produisent le même effet mélodique.

342. — Le quilisma, qui s'emploie dans un groupe de trois ou quatre notes (n° 62), indiquait un son tremblant, qu'on suppose à peu près semblable au *trille* ou *trémolo* de la musique moderne : *signum trémulae vocis*. Le tremblement de voix ou *trémolo*, dit un auteur, ressemble au son de la trompette ou du cor : il est marqué dans les livres par le neume qui s'appelle *quilisma*. *Est vox trémula sicut est sonus flatus tubae vel cornu, et designata in libris per neumam quae vocatur quilisma*[2]. L'abbé Terson prétend que le son appelé *vox trémula* était l'effet de la plique : *Plica... est hódie signum trémulae vocis*. Cette confusion est venue sans doute de l'impossibilité où l'on était à une certaine époque de déterminer exactement la nuance qui distinguait les deux signes.

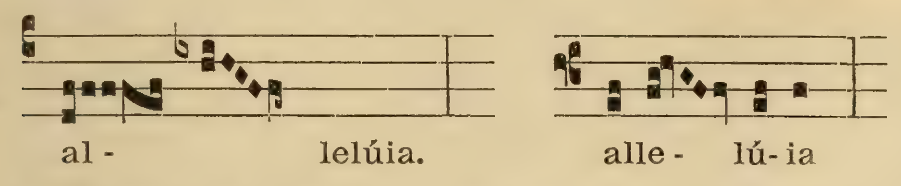
343. — La plique et le quilisma ne sont, dans le système des neumes, que comme un ornement accessoire, et ne s'emploient ordinairement que pour embellir le chant et lui donner plus de grâce et d'harmonie. La plique se substitue au podatus et au clivus, et s'attache à la fin des groupes ou aux notes isolées. Le quilisma, qui peut s'in-

[1] Abbé Terson, cité par l'Abbé Cloet, dans son ouvrage intitulé : De la restauration du chant liturgique.

[2] Abbé Engelbert dans l'ouvrage de l'Abbé Cloet déjà cité.

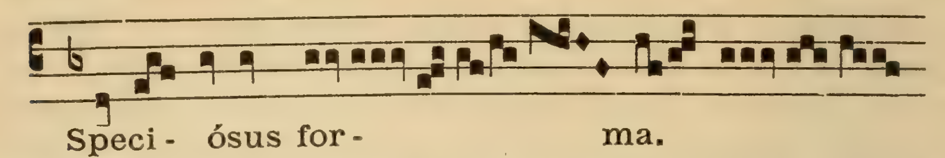
troduire dans toute suite de notes ascendantes ou descendantes, sert à remplacer ou modifier le scandicus ou le climacus. Il se met de préférence sur le *si* et le *mi*, et plus rarement sur les autres notes, de sorte qu'il figure le plus souvent au-dessus de ces caractères h i k, k i h, l m n, n m l, d e f, f e d.

344. — Le franculus, qui sert à répéter la note marquée par la lettre sur laquelle il est posé (n° 58), se combine souvent avec la plique, comme dans l'*alleluia* qui termine l'Offertoire de Pâques : d f f f e f h i h g f e, et dans celui du Verset *Veni sancte Spíritus*, c d e f e d, lesquels ont été traduits ainsi, en points, , et en notes ordinaires :



Le franculus se combine encore avec le sinuosus, qui souvent nous montre, dans la notation du moyen âge, sa seconde note répétée pour se terminer en forme de plique.

345. — Les notes *unissonnantes*, qui forment un des signes les plus remarquables du rhythme, composent le *pressus*, qui, comme nous l'avons dit, est de deux sortes, le *pressus minor* et le *pressus major* (n° 56). Le premier se place à tous les degrés de la gamme, tandis que le second n'occupe que la note supérieure des demi-tons, *fa*, *si* bémol, et *ut*. Très-souvent chaque pressus est répété ou joint à l'autre, mais toujours en groupes distincts, et avec ou sans note intermédiaire de même ton, de sorte qu'on voit fréquemment sur la même syllabe deux, trois, quatre ou cinq notes unissonnantes de suite, et quelquefois un plus grand nombre. Voici un exemple tiré du manuscrit n° 904 (comparez n° 180).



On doit supposer que ces notes multiples, même à chaque groupe, ne s'exprimaient pas comme une simple prolation, c'est-à-dire, d'une seule tenue et d'un seul ton prolongé, mais qu'elles comportaient une modulation toute particulière, ornée de nuances et de mouvements variés, et si l'on se rappelle que, dans les livres du seizième siècle et dans le chant moderne, elles sont souvent reproduites sous forme de porrectus et de podatus (nº 88), on pourra facilement se rendre compte des effets harmoniques qu'elles produisaient, et nous devons en conclure qu'elles se rattachaient au mode d'exécution des consonnances, dont nous aurons plus loin occasion de dire quelques mots.

346. — La forme du porrectus, qui se présente ainsi (nº 51), rappelle la modulation à laquelle il donnait lieu : le trait qui figure les deux premières notes était le signe de deux sons combinés et exprimés ensemble; il produisait, comme le dit Reginon, un mélange de deux sons, l'un aigu, et l'autre grave. Le premier, qui était accentué, devait être moins tenu que le second, et, dans le système guidonien, il est marqué par le c renversé, qui indique la célérité, de sorte que le mouvement de la voix appuyait avec modulation sur la seconde note, et en exprimait le son très-souvent par une sorte de circuit ou de roulement représenté dans certains livres au moyen d'une espèce de croissant renversé ainsi : Ce mouvement sur les deux premières notes du neume était plus ou moins prolongé selon le goût ou l'habileté des chantres, peut-être aussi pour répondre à la solennité de l'Office, car le trait qui désigne la modulation prend fréquemment dans les livres du quinzième siècle une extension démesurée, surtout lorsqu'il représente le quilisma.

347. — La même particularité se remarque à certaines notes qu'on voulait accentuer d'une manière très-sensible,

et à celles qui terminent les phrases mélodiques et les pièces de chant : elles présentent dans les mêmes livres une forme tellement étendue qu'elles semblent contenir une longue suite de notes unissonnantes.

348. — Toutes ces figures n'énonçaient pas des sons dépourvus d'ornement et sans harmonie, des prolations ou tenues de notes plus ou moins longues : elles se rattachaient, comme les notes unissonnantes, à ce que l'abbé de Prum appelle consonnance (n° 33). La forme imprimée à la finale dans certains recueils du moyen-âge nous en fournit la preuve. Au lieu de s'étendre en longueur comme en d'autres livres, elle figure deux notes jointes par un trait semi-circulaire ou ondulé, , et rappelle ainsi la modulation du torculus ou du quilisma[1].

349. — Nous reproduisons, d'après l'Antiphonaire de Montpellier et les autres recueils du moyen-âge, les deux exemples suivants, qui contiennent tous les signes du rhythme, et démontrent qu'il en a été fait une application exacte et à peu près uniforme dans tous les manuscrits.

Répons ou Graduel de la troisième Messe de Noël.

Antiphonaire de Montpellier[2].

f f hk klkh kkk mlk k kl kh kh ǩh hǩh kı kh h

Vidérunt om - nes fi- nes ter - ræ sa-

k7 kıl lkı kh hg hīk lk kı lmn lk kı kh h k7 k

lu- tá - re De - i no-stri : jubi- lá-

[1] L'Antiphonaire de Montpellier présente à la Communion *Circuíbo* du VI. Dim. après la Pentecôte cette terminaison assez curieuse :

Dómino. qu'on peut traduire ainsi :

Dómi - no *ou*

[2] Chaque morceau dans l'Antiphonaire de Montpellier, est toujours précédé de l'un de ces deux signes selon qu'il est authentique ou plagal.

kkk hkgf fg hkhf fhk lmk kh ıkıh g hıhg fgf
te De- o om- nis ter-

fhk fhk khg fhg hgf. f hg k kl lkh klkı klhf h
ra. ℣. Notum fecit Dó-

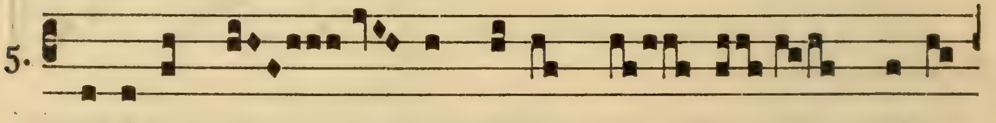
klkh klkı klhf hı gık ıkı khf hf hgf hf gh kk lmn

l klkh h k7 kh kh h hkh kh h h h kl l klkh
minus sa-lu-tá- re su- um ante conspéctum

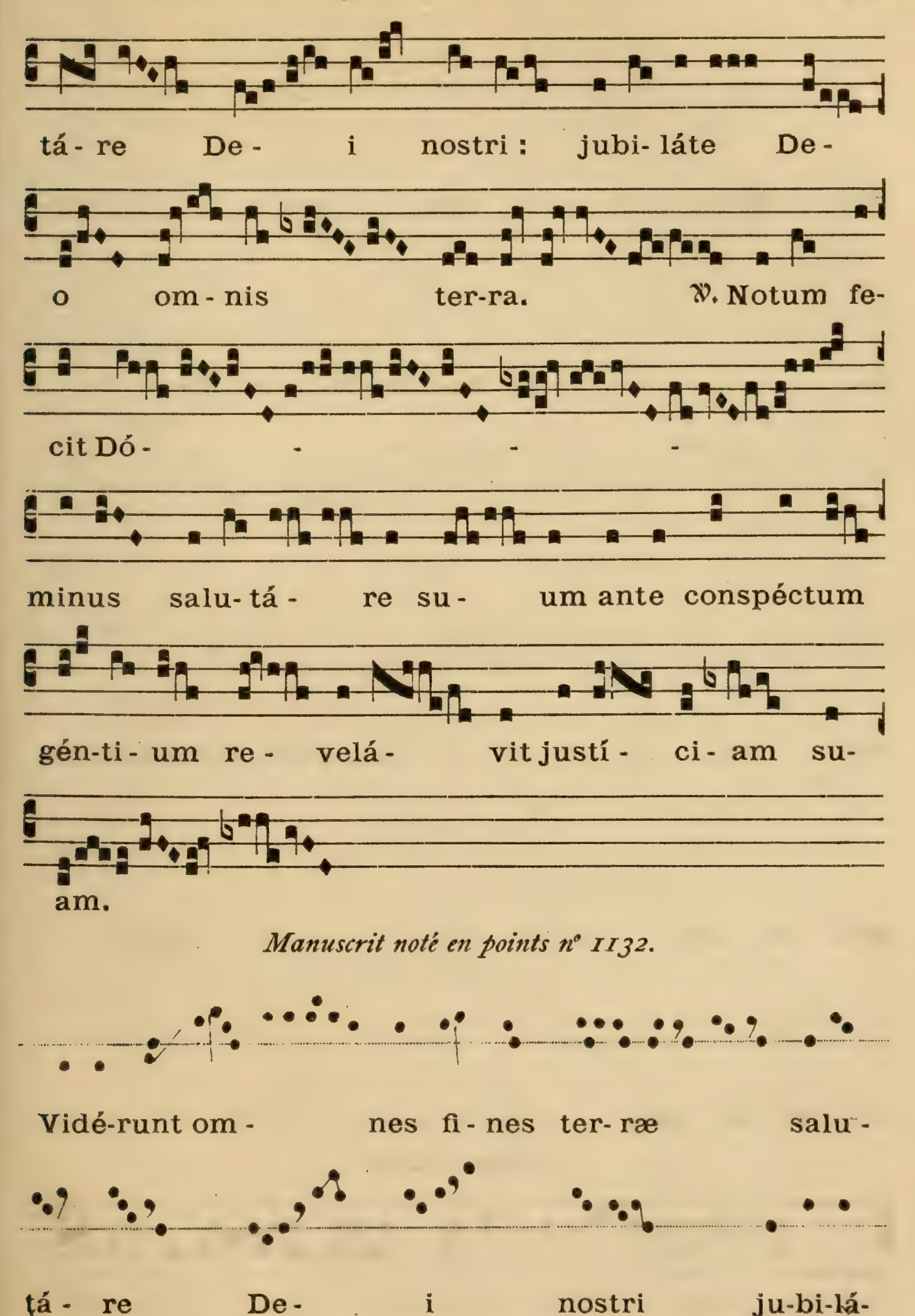
klmn lk klkh hkl kh h khk kg hf f h h kkh ı
gén- ti- um re- ve-lá- vit jus-tí-

gh kh ıg f ef ghg fg hkhg fgh kkg ıhf .
ci- am su-am.

Pour faciliter l'intelligence de ce morceau, nous le traduisons en notes ordinaires :



Vidérunt om- nes fines ter- ræ salu-



Manuscrit noté en points nº 1132.

te De- o om- nis ter-

ra. ℟. No-tum fe- cit Dó-

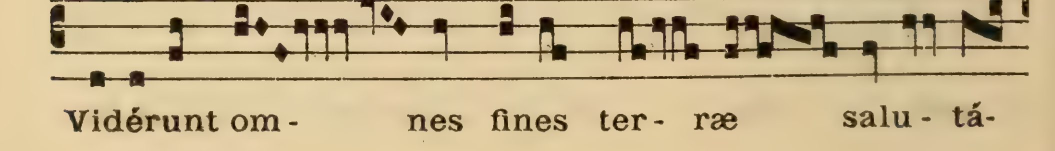
mi-
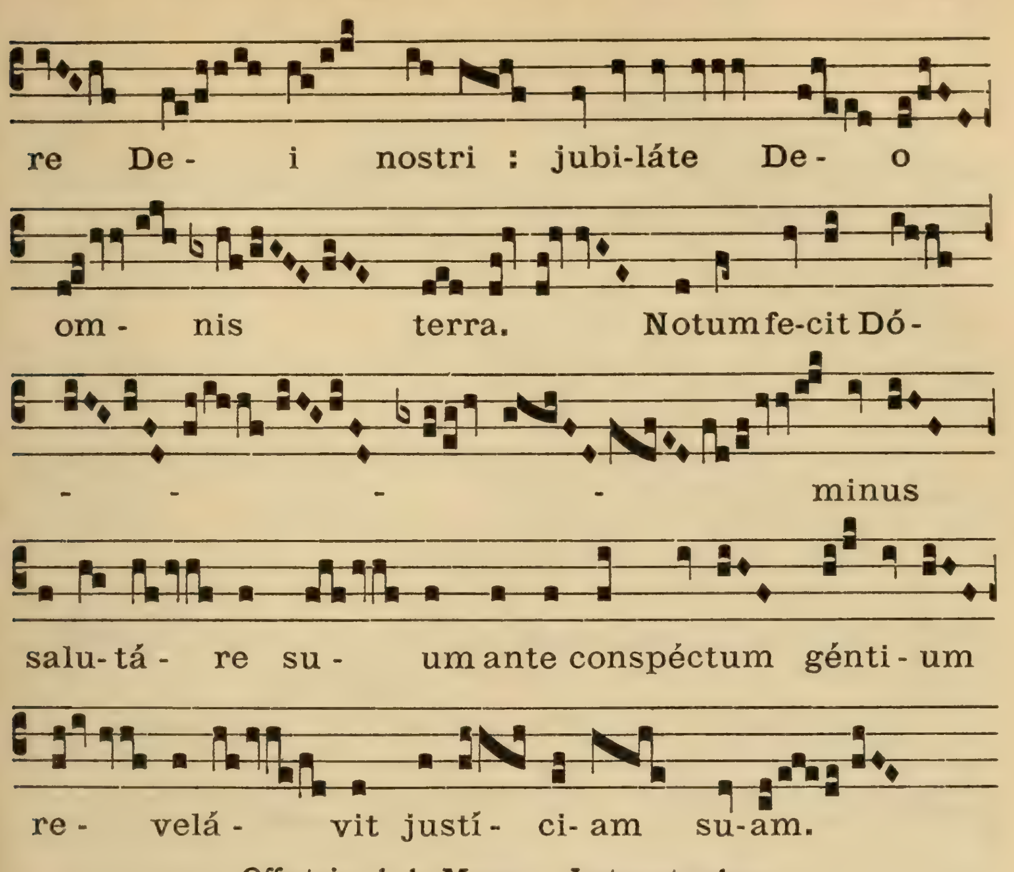
nus sa-lu-tá- re su- um ante conspéctum

gén- ti- um re-ve- lá- vit justí-

ci- am su- am.

Graduel n° 904.





Offertoire de la Messe — Justus ut palma.
Antiphonaire de Montpellier.

f h kk k k k klk k gg g k kl k kl ml ml
In virtú - te tu- a Dó- mi - ne lætá - bi-tur

klmlkl lk k klmn m m m m oom no lkl hkkk lk
ju - stus, et su - per sa- lu- tá - re tu - um

l kl k hkk hkk lk hihg hg g h kkl kk mno l k
exul-tábit ve - hemén - ter: de-sidé - rium á - ni mæ
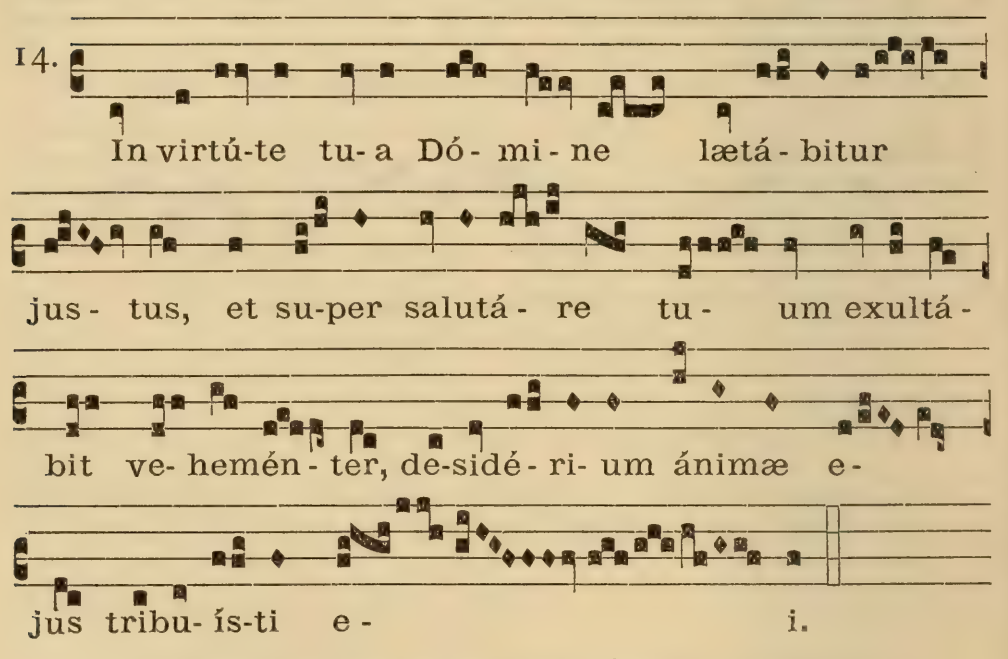
117.

hkǩh ıhg hg hıh g h k kl k k lmlm oom lnmlk kkk
e- jus tribu- ís- ti e-

klk lml mk lk k
i.

Voyez la traduction de ce morceau sous la forme qui lui convient aujourd'hui nº 227.

Graduel cistercien.

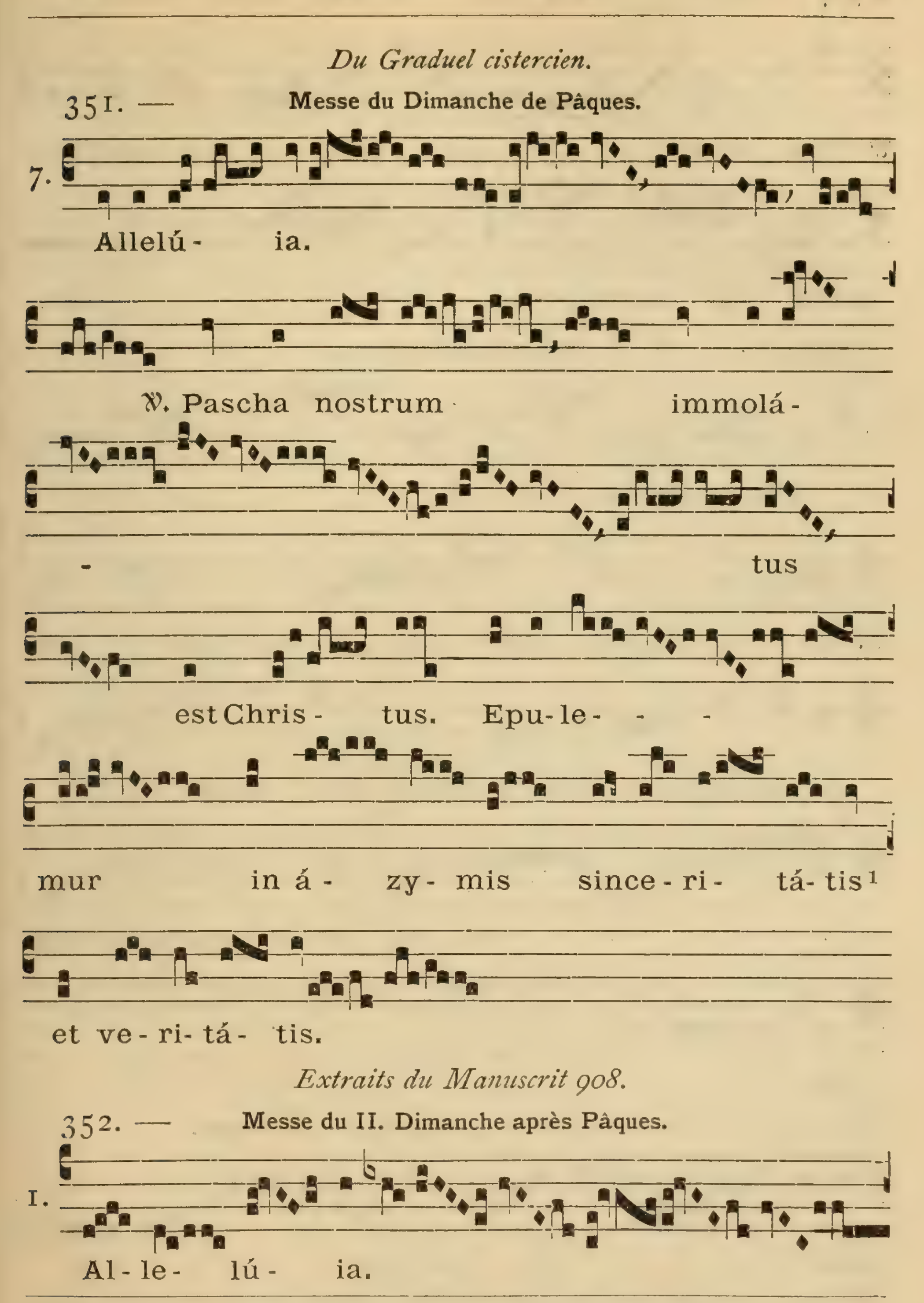


PORRECTUS, NOTES ACCENTUÉES ET FINALES
D'APRÈS LES LIVRES DU QUINZIÈME SIÈCLE.

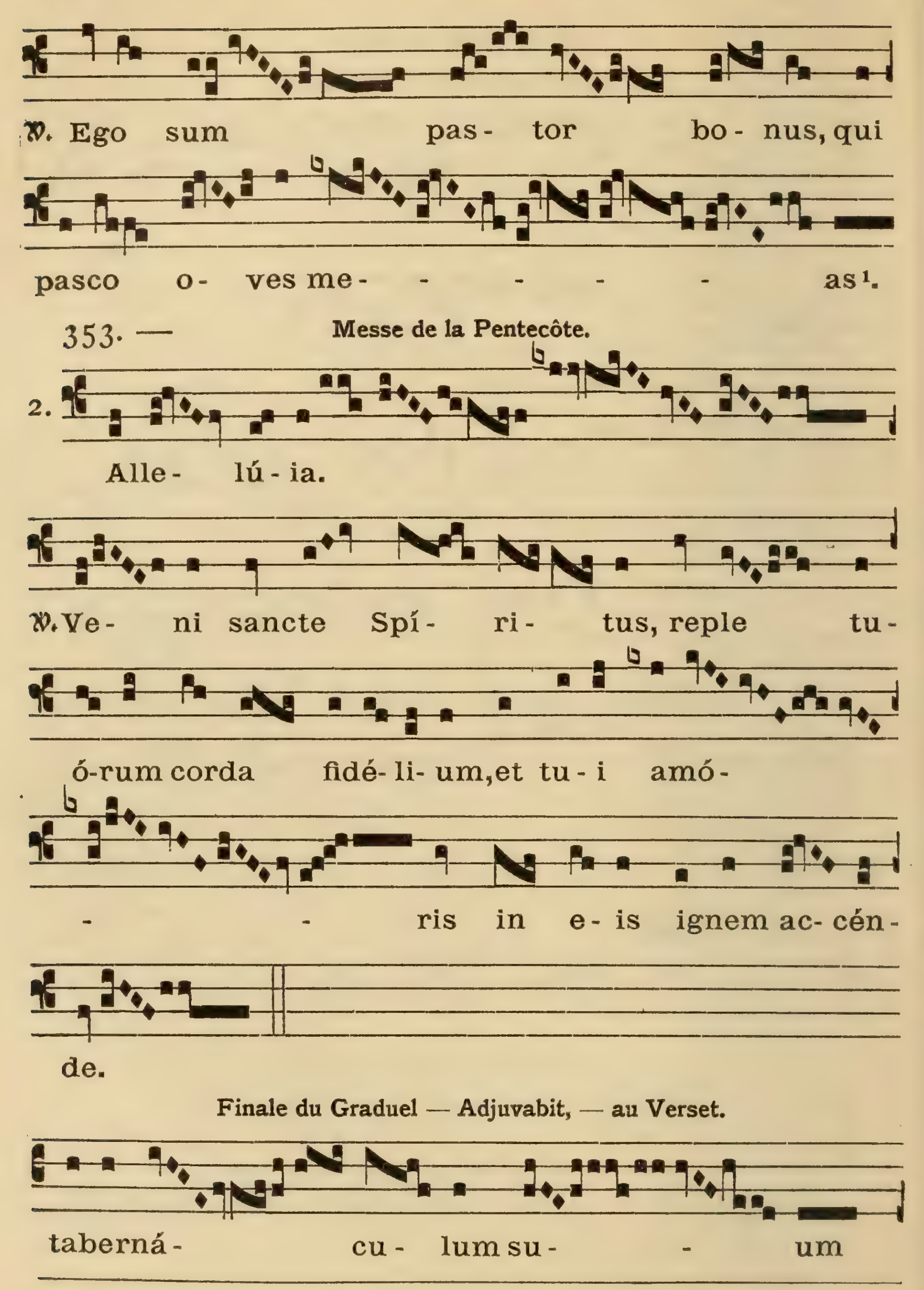
350. — Toutes les propositions que nous avons émises au sujet de ces sortes de modulations sont pleinement justifiées par quelques morceaux que nous reproduisons d'après les modèles, et traduisons avec la plus scrupuleuse exactitude.

Du Graduel cistercien.
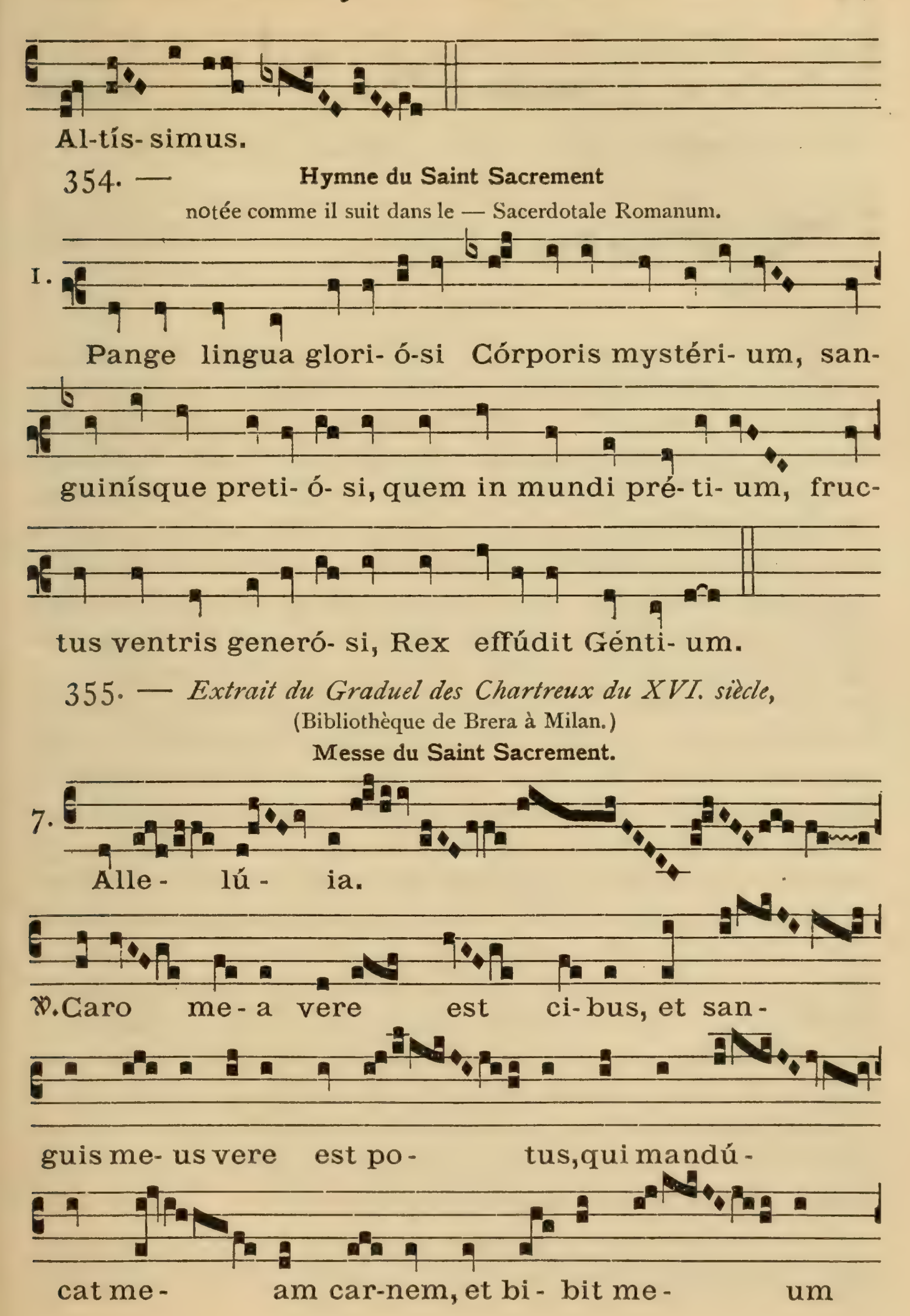
351. — **Messe du Dimanche de Pâques.**

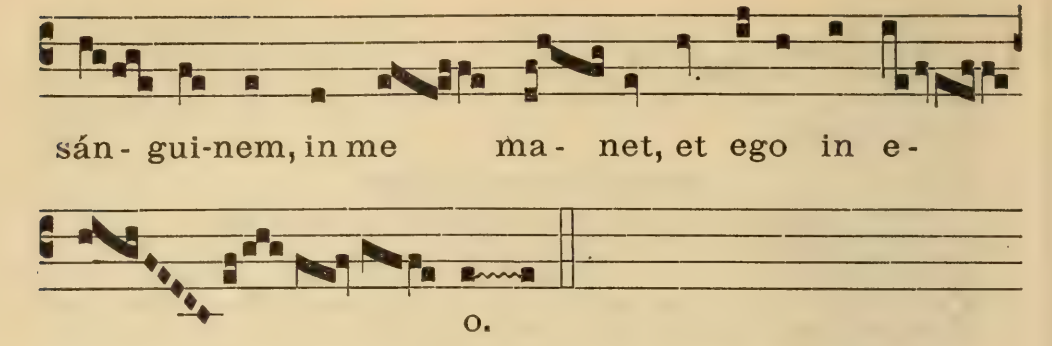


[1] La note *ré* sur la première syllabe de *sinceritátis* est ornée d'une plique *mi ré*.



¹ Ce texte n'a pas été exactement reproduit dans le Missel de S. Pie V.


Al-tís- simus.
354. — Hymne du Saint Sacrement
notée comme il suit dans le — Sacerdotale Romanum.
I.
Pange lingua glori- ó-si Córporis mystéri- um, san-
guinísque preti- ó- si, quem in mundi pré- ti- um, fruc-
tus ventris generó- si, Rex effúdit Génti- um.
355. — Extrait du Graduel des Chartreux du XVI. siècle,
(Bibliothèque de Brera à Milan.)
Messe du Saint Sacrement.
7.
Alle- lú - ia.
℣.Caro me- a vere est ci- bus, et san-
guis me- us vere est po- tus, qui mandú -
cat me- am car-nem, et bi- bit me- um



356. — Il n'est peut-être pas hors de propos d'examiner, sur la question qui nous occupe, l'Edition de Reims et Cambray, puisqu'elle a rétabli à peu près exactement et dans sa substance primitive le chant de Saint Grégoire. Calquée sur l'Antiphonaire de Montpellier et le Manuscrit n° 1132, elle reproduit ces deux recueils d'une manière assez heureuse, mais sa distinction du rhythme ne paraît pas assez tranchée. Par l'emploi de la semi-brève pour marquer le quilisma et la plique, même lorsque le groupe est ascendant (n° 94), elle donne à ces deux signes une sorte d'uniformité qui s'accentue encore par la position de leurs éléments constitutifs. En effet par ce système la note supérieure de la plique est caudée, par conséquent toujours longue, et celle qui surmonte le quilisma présente le même caractère toutes les fois qu'elle est la plus élevée du groupe, de sorte que les deux signes reçoivent en pareil cas une modulation pour ainsi dire identique, et laissent subsister la confusion qu'on remarquait déjà au temps de l'abbé Terson (n° 342). Nous citerons néanmoins quelques points de différence : la plique n'est composée que de deux notes, et, quand elle est ascendante, elle commence souvent par une longue et finit par une brève; au contraire le quilisma se trouve toujours dans un groupe de trois ou quatre notes, et celle qui le surmonte est simplement brève ou commune quand elle n'est pas la plus élevée.

Le sinuosus, qui se termine en forme de plique, est quelquefois assimilé au quilisma par une semi-brève, qui figure

au milieu du groupe[1], mais le plus souvent il est traduit par une note caudée suivie de deux semi-brèves[2], et prend cette forme comme pour réunir à la fois le quilisma et la plique. Au reste ce neume ne se rencontre pas bien fréquemment dans le chant ecclésiastique, et c'est sans doute pour cette raison que l'Edition de Reims et Cambray le confond souvent avec le quilisma.

357. — Cette Edition n'emploie jamais la semi-brève comme note isolée, et ne s'en sert que pour marquer les trois signes du rhythme que nous venons de rappeler, mais elle a recours au quilisma bien plus fréquemment que l'Antiphonaire de Montpellier, et, dans quelques morceaux, la plique ascendante se compose de deux semi-brèves[3].

358. — Le franculus et le pressus, qui prennent à peu près la même forme l'un que l'autre dans notre Edition, ne donnent lieu d'après le système qu'elle adopte qu'à une simple prolation. Ils produisent donc la même confusion que la plique et le quilisma, et semblent n'être que l'expression d'un même signe, mais ils présentent en réalité une différence essentielle qu'il est utile de connaître pour les distinguer l'un de l'autre.

Le franculus, sous l'apparence d'une seule note, appartient à deux syllabes mélodiques, parce qu'il est toujours suivi d'une note d'un degré supérieur ou inférieur. Au contraire le pressus est absolument indépendant, et ne tient à

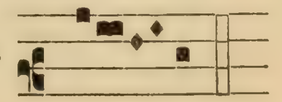
---

[1] Voir le sinuosus sur *Alleluia* de la Communion *Pascha nostrum* et de l'Introït *Quasimodo* :

Allelú - ia. Allelú - ia.

[2] Voyez Introït *Puer*, à la fête de Noël, Communion *Fili*, au Dim. dans l'octave de l'Epiphanie, Offert. *Déxtera Dómini*, au III. Dim. après l'Epiphanie, Communion *Mitte manum tuam*, au Dim. *In albis*, Introït *Cantáte* au IV. Dim. après Pâques, Communion *Tóllite hóstias* au XVIII. Dim. après la Pentecôte, et tous les passages où ces trois notes se rencontrent.

[3] Voir *Alleluia*, ℣. *Dulce lignum* de la Sainte Croix.

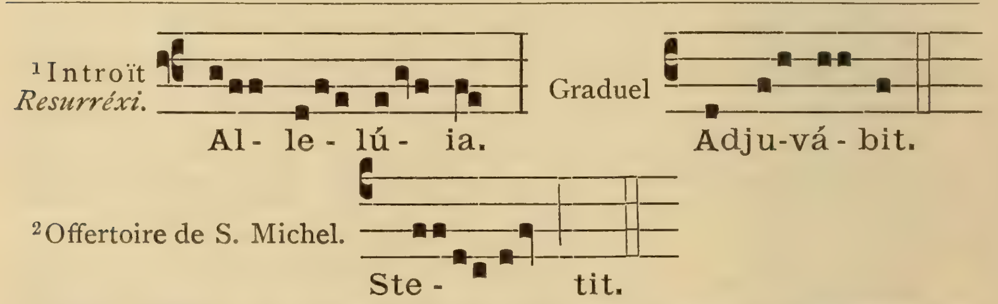


aucune liaison. Mais la différence entre ces deux signes ressortira bien plus clairement si l'on sépare en deux par la pensée la note maxime : par suite de la division le groupe se termine dans le pressus par une note isolée[1], et dans le franculus par un podatus ou un clivus (n° 92).

Lorsque la note maxime est jointe à un climacus, elle dissimule le pressus, si la division fait de sa première partie une note isolée[2]; dans le cas contraire, elle appartient à deux syllabes mélodiques distinctes[3].

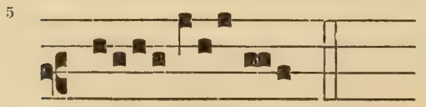
L'espèce de pressus figuré dans les neumes par deux points unissonnants au-dessous desquels se trouve la virgule, prend toujours la forme du franculus dans la notation du moyen-âge, mais les livres de Reims et Cambray, qui suivent quelquefois cette méthode[4], ne marquent ce signe rhythmique dans les Traits du huitième ton que par une seule note caudée[5], sauf les deux derniers versets du Trait *Absólve* de la messe *Réquiem*, qui l'expriment par une note maxime.

Le pressus, dont les livres modernes ne présentent aucune trace, a pour ainsi dire disparu de l'Edition de Reims et Cambray à cause de l'impossibilité où l'on est aujourd'hui de rendre exactement la modulation des notes unissonnantes, mais le franculus a été assez bien conservé, et se
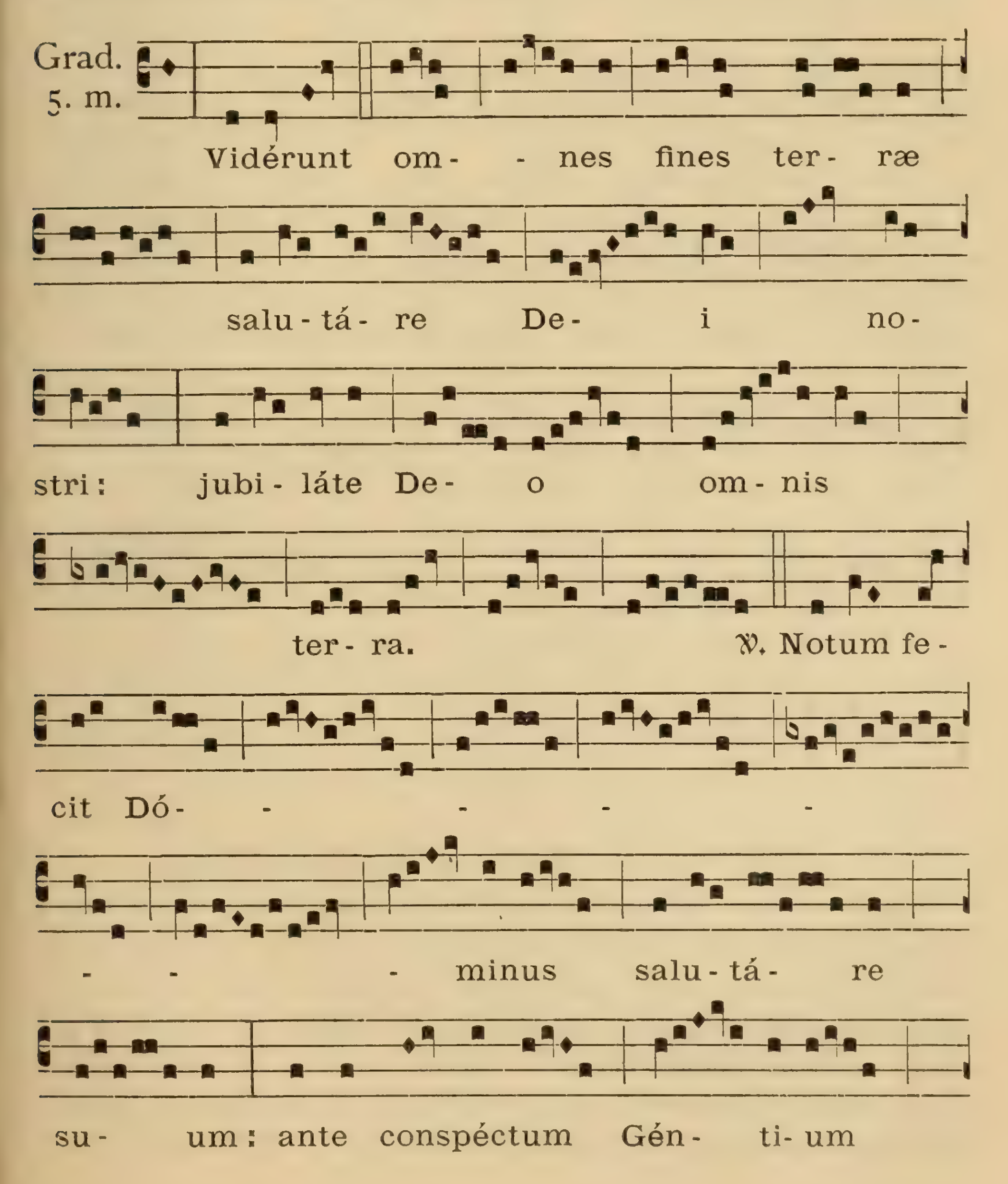


3 Voir *Allelúia*, ℣. *Erípe me* du IX. Dim. après la Pentecôte sur *meis*, *Deus*.
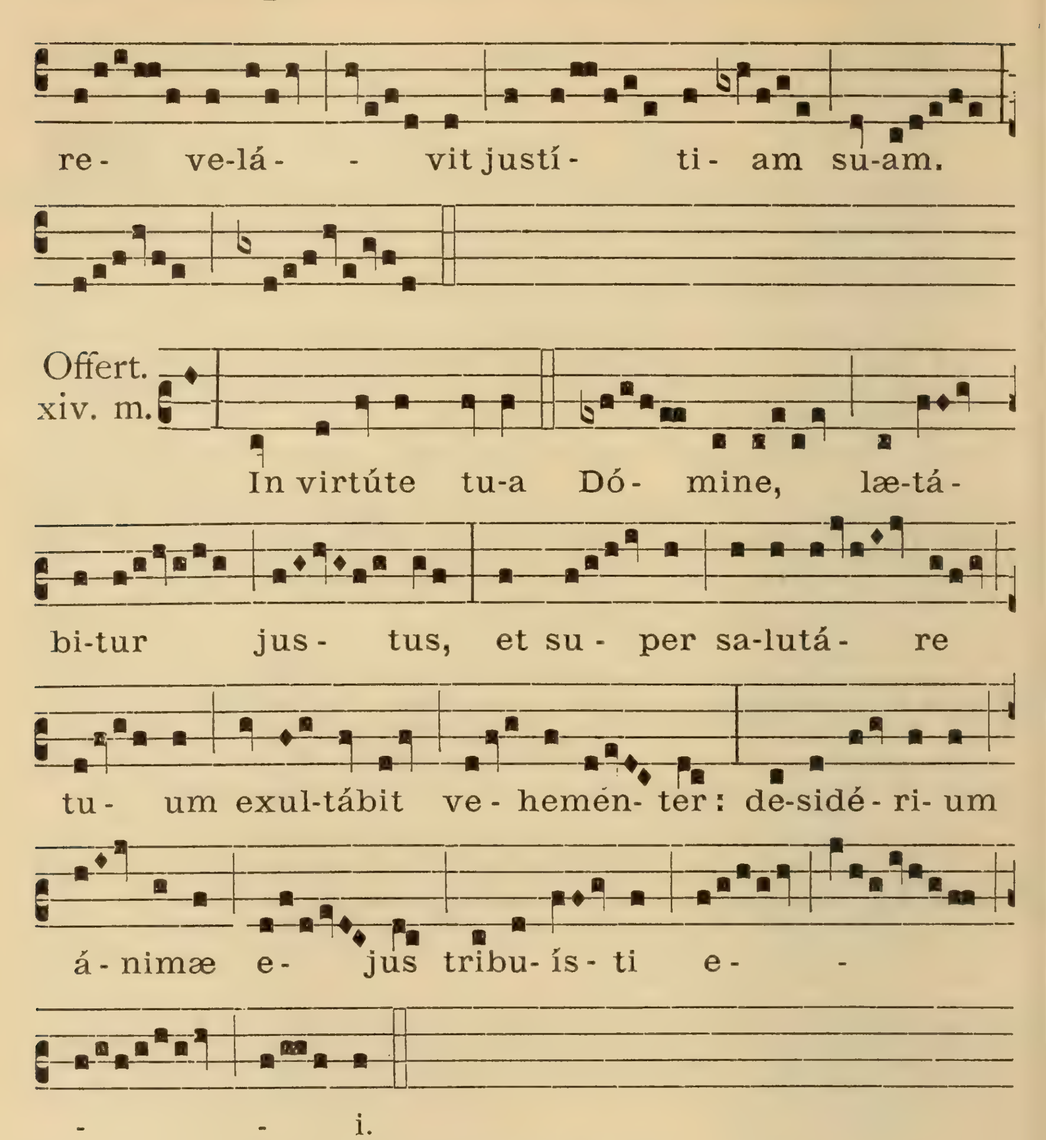
4 Introït *Resurréxi*, deuxième *allelúia.*

5 

rencontre dans toute la mélodie, et particulièrement à la fin des Graduels, Traits et Versets alléluiatiques.

359. — Reproduisons maintenant d'après cette édition le Graduel *Vidérunt* et l'Offertoire *In virtúte tua* afin qu'on puisse en faire la comparaison avec les exemples que nous en avons donnés (n° 349).
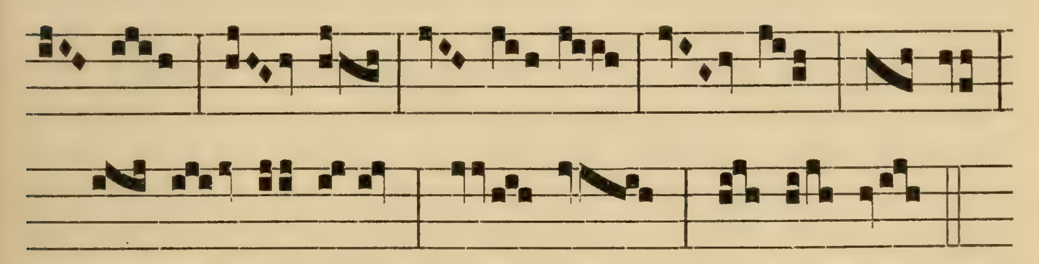




Section II. — DES EQUIVALENTS.

360. — Les diverses syllabes mélodiques, dont nous avons fait la description, s'appellent, dans le langage de la science musicale, appogiatures ou ligatures. Ces termes, un peu barbares, s'appliquent à l'ensemble de chaque groupe, mais, dans un sens restreint et plus précis, ils signifient le trait qui s'attache aux notes et s'emploie dans des conditions différentes. L'appogiature est un signe d'isolement et de sé-

paration, tandis que la ligature unit les notes, et les assemble en groupes, d'où leur est venue la dénomination de notes liées. Mais le même trait peut tout à la fois servir d'appogiature et de ligature, et marquer la distinction des groupes et la liaison des notes : c'est pour cette raison que les deux termes s'emploient ordinairement l'un pour l'autre et dans le sens général.

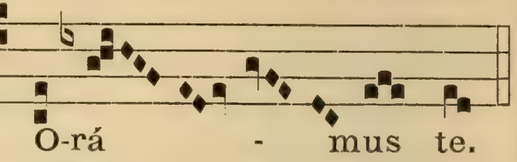
361. — Chaque appogiature n'est composée que de deux ou trois notes, et quelques unes n'en contiennent quatre que parce qu'elles sont doubles. En effet les groupes mélodiques se déterminent au moyen de diverses combinaisons, et peuvent être réduits, accrus ou divisés. Pour les transformer, il suffit d'en retrancher la première ou la dernière note, qui se joint à une autre appogiature ou reste isolée; et l'on peut, avec quatre notes, en les réunissant ou séparant, composer une ou deux ligatures.

Voici, indépendamment de tout intervalle, quelques-unes de ces transformations les plus usitées :



Ce n'était pas seulement pour accroître ou diminuer les groupes mélodiques qu'on jouissait d'une certaine latitude : on pouvait encore, en les maintenant intégralement, les figurer de diverses manières. Deux notes ascendantes, par exemple, sont indistinctement représentées ainsi : , et ces trois caractéres ont la même signification, et s'emploient constamment l'un pour l'autre. On trouve la même variété dans les groupes descendants comme on le verra par la comparaison de nos exemples, et le passage suivant, que nous tirons du Processionnal de Châlons (n° 269),

prouve suffisamment par sa contexture que les notes obliques peuvent se diviser en plusieurs syllabes[1].



362. — Le système des neumes admettait également une certaine diversité dans ses expressions mélodiques, car on pouvait à volonté, comme nous l'avons dit (n° 343), introduire le quilisma dans le scandicus et le climacus, et faire fréquemment usage de la plique, et il n'est pas rare de voir ces deux signes figurer dans un morceau, tandis que dans un autre, qui présente absolument la même contexture musicale, il en est fait complètement abstraction.

363. — Les groupes qu'on obtient par la décomposition ou la transformation des appogiatures, sont les équivalents de ceux auxquels ils sont substitués. On les appelle ainsi parce que, s'ils expriment par suite du changement une modulation différente, ils conservent néanmoins la même valeur mélodique.

Cette transformation des appogiatures se remarque souvent dans plusieurs passages du même morceau, et ne tend, en pareil cas, qu'à donner au chant plus de variété, mais elle se présente ordinairement dans des recueils distincts, où elle figure comme l'œuvre ou l'expression de divers systèmes, qui changent selon les temps et les lieux. On peut également l'attribuer, dans les livres du XVI. siècle surtout, à la décadence qui envahissait la musique sacrée comme les autres arts qui tiennent à la religion.

364. — Cette diversité dans l'écriture du chant ecclésiastique nous suggère une réflexion : si la disposition des notes est sujette à tant de variations, ne doit-on pas en inférer que l'appogiature, comme la ligature, n'avait aucune influence sur le rhythme, et que les divers caractères ou signes qui le déterminent sont purement arbitraires, et n'ont aucune signification? Le contraire résulte évidemment de la composition même des groupes mélodiques, et surtout

[1] N° 96 Voyez n° 367 un neume du Manuscrit 904.

de certains passages où une même appogiature se transforme pour varier la modulation, et éviter des répétitions et des repos trop monotones. Si donc les notes avaient une valeur égale et comportaient toujours la même expression mélodique, si elles ne devaient produire qu'un son simple, unique, et sans la moindre inflexion, elles auraient été figurées avec moins de diversité et de complication, et nous les verrions toujours disposées d'une manière uniforme, et sans autre distinction que le degré qui leur convient dans la gamme. Il faut donc reconnaître qu'elles tiraient de l'appogiature des accents harmoniques qu'elles ne possèdent pas toutes les fois qu'elles sont simples et dépourvues de tout ornement accessoire.

Nous voudrions appeler ici l'attention sur les notes obliques unies en séries descendantes : on les considère aujourd'hui comme plus ou moins brèves, mais nous croyons qu'à l'origine elles avaient un autre caractère, et donnaient lieu à des modulations particulières. En effet, comme on peut le voir par le tableau précédent et les exemples qui vont suivre, elles sont souvent converties en notes ordinaires et réparties entre plusieurs groupes distincts, ou même répétées en forme de franculus. Elles produisaient donc, comme nous l'avons déjà insinué (n° 332), une sorte d'accentuation ou des mouvements mélodiques que ne comportent pas les notes brèves.

365. — Il est utile de montrer maintenant, par des exemples, les changements qu'ont subis les appogiatures, soit dans le même recueil, soit dans les livres publiés du douxième au seizième siècle, et, pour remonter jusqu'aux neumes, nous reproduirons deux Graduels de l'Antiphonaire de Montpellier, dont le premier est à peu près dépourvu du quilisma, tandis que le second en est fréquemment orné, bien qu'ils soient l'un et l'autre du dixième ton et de la même facture que le Graduel *Hæc dies* (n° 283). Nous mettrons une croix au-dessus des équivalents afin qu'on puisse les reconnaître.

Antiphonaire de Montpellier.

366. — **Graduel.** *PROTUS.*

e g gıh h kbk khg ıg hı h kk lmlk lı khg kg

Exultá - bunt sanc - ti in gló -

klkh h h kkk hıh kk k kı kl mk7 ǩı lk lkh hkhg hǩh

ri - a læ - tabún - tur

kkīh kǧf f gh hkıhı g h kh kl lk lmlk mk mnlk

in cu - bí - libus su - is

khg hīkl klm lml mkh ıkh h k lm mlkı khg kg h kk

℣. Cantáte Dó -

lm lm km nlk khg hkhg h lm̄n nml ml l nl m̄nml l

mi-no cán - ti -

lm mk mlǩh ǩhk kǩh kl mlk mlk lh h k kl lkıg

cum no - vum : laus e -

hkıg hk ıl mkh hkhg hǩh kkıh kǧf f f fgh h hkıhı

jus in ecclé - si - a

gh kh kl lmkı kl gh kk
sanctó - rum.

Graduel. *PROTUS.*

gıh h h khk khg ıg hı h kh klm kıh hg ıhg
Tól - li- te por - tas prín - ci - pes

gf hgh hf ghk khg hīk lkk hıh kk k kl lǩh h h
ves - tras, et e- le- vá- mi-ni

khīk lh lm kh kkh hg h kkk kh īkl kl mk klǩ k kk
por - tæ æ- terná - les, et in-

k kı kl mkı ǩı lk lkh hkhg hǩh kkīh kǧf fgh kıh ıgh
tro- í : bit rex

kh kl lk lmlk mk mnlı khg hīkl klm lml mkh īkh.
gló - ri - æ.

h hk kl l l l l lk lm nlk kl nln ınmkmk
℣. Quis as-cendet in montem Dó - mi- ni,

ml nml nml l nl m̄nml l l l l l l lm mk mlǩh
aut quis stabit in loco sancto e -

ǩh kkǩh kl mlk mlk lh h kk k kl lkīg hkīg hk ıl
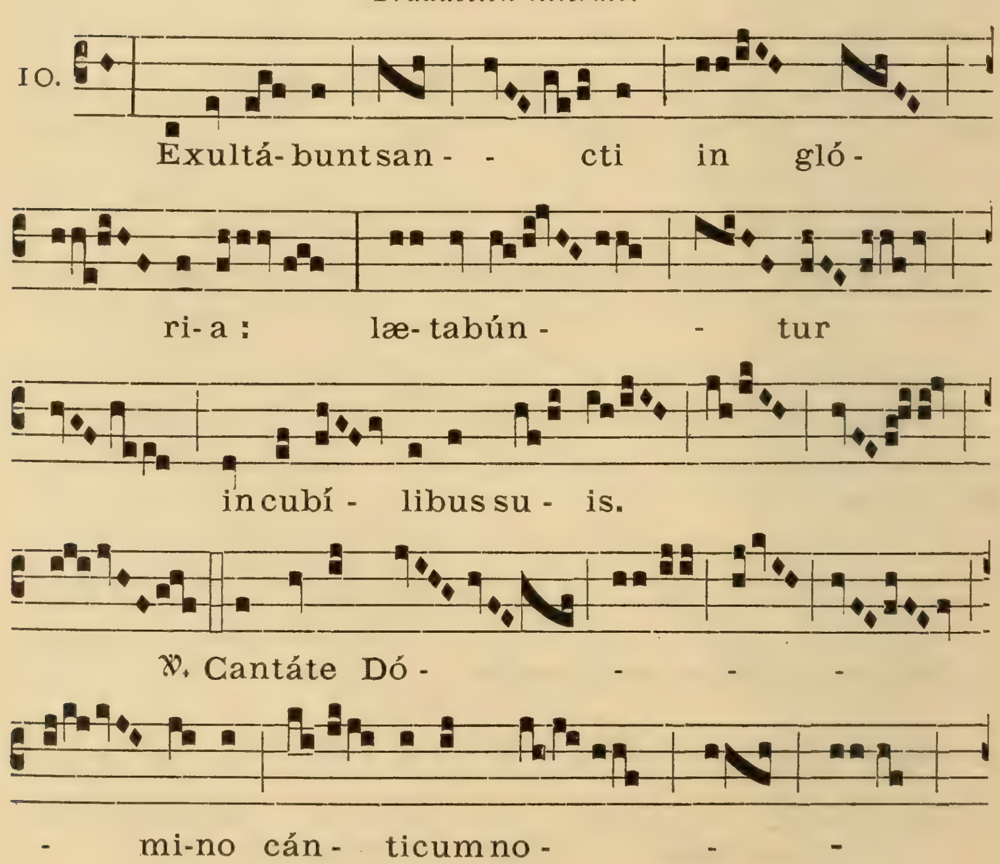
jus? ín-nocens má -
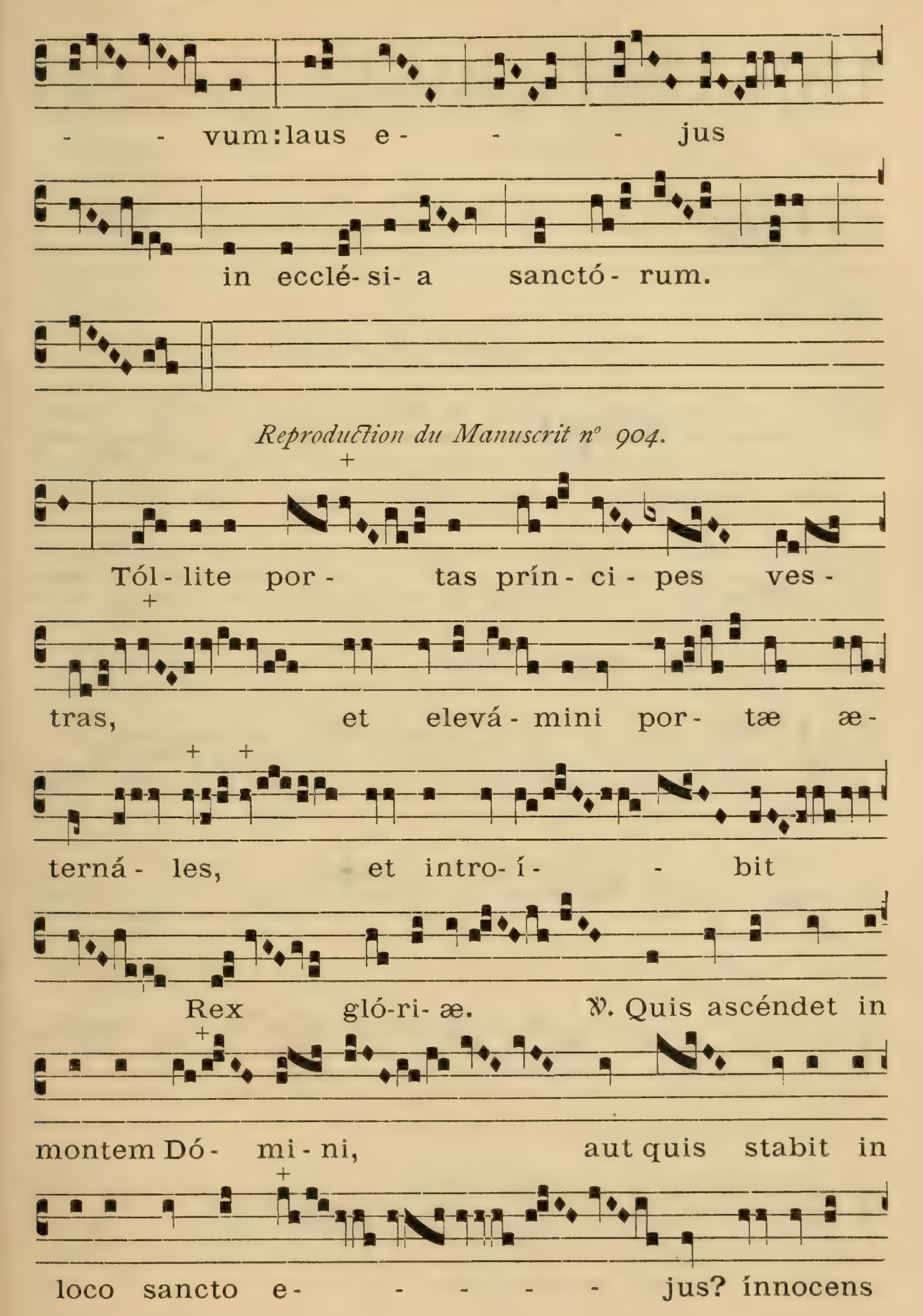
mkh h hkhg hǩh kkıh hǧf fgh kīh ı g h kh kl lmkı

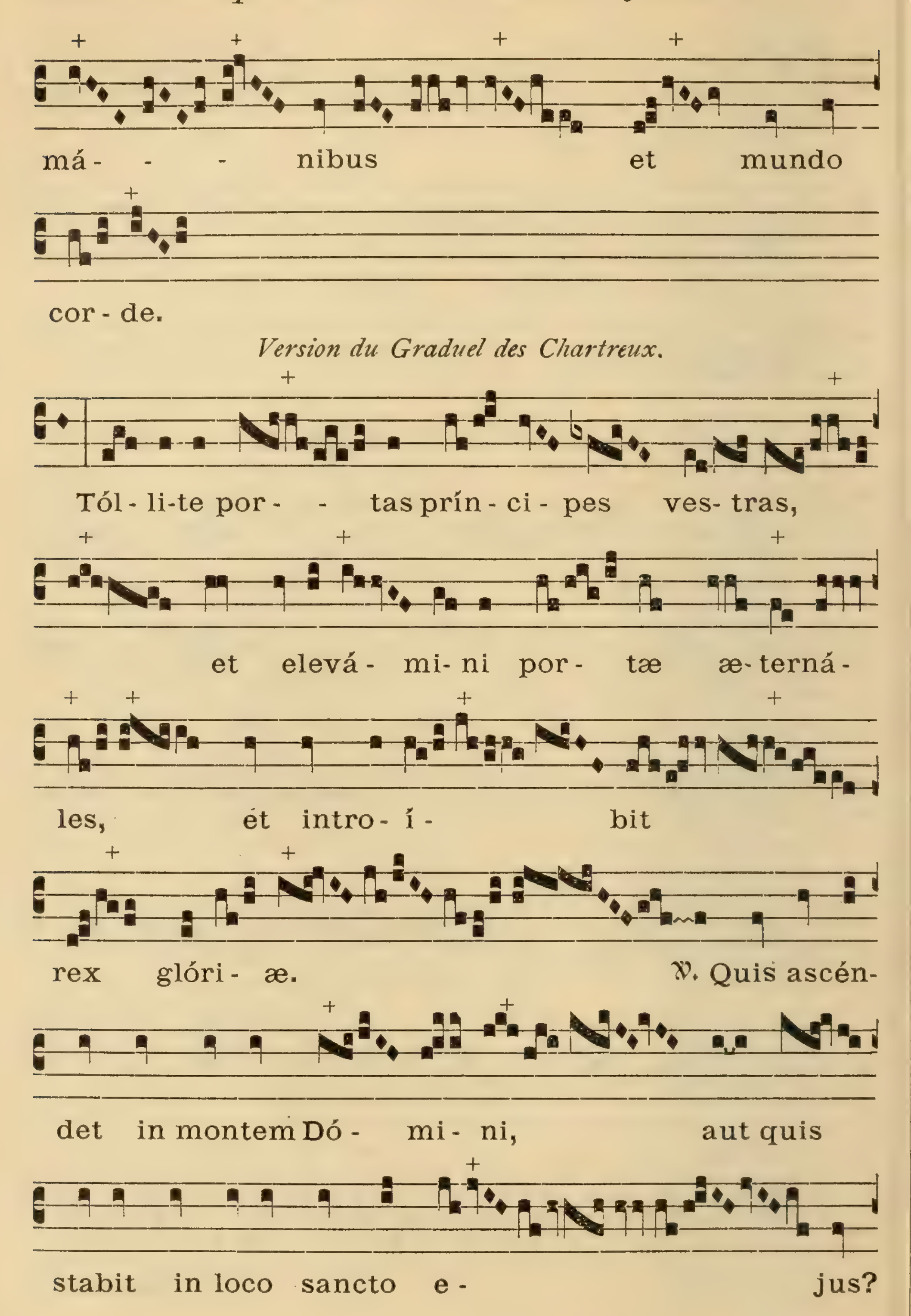
nibus et mundo cor - de.

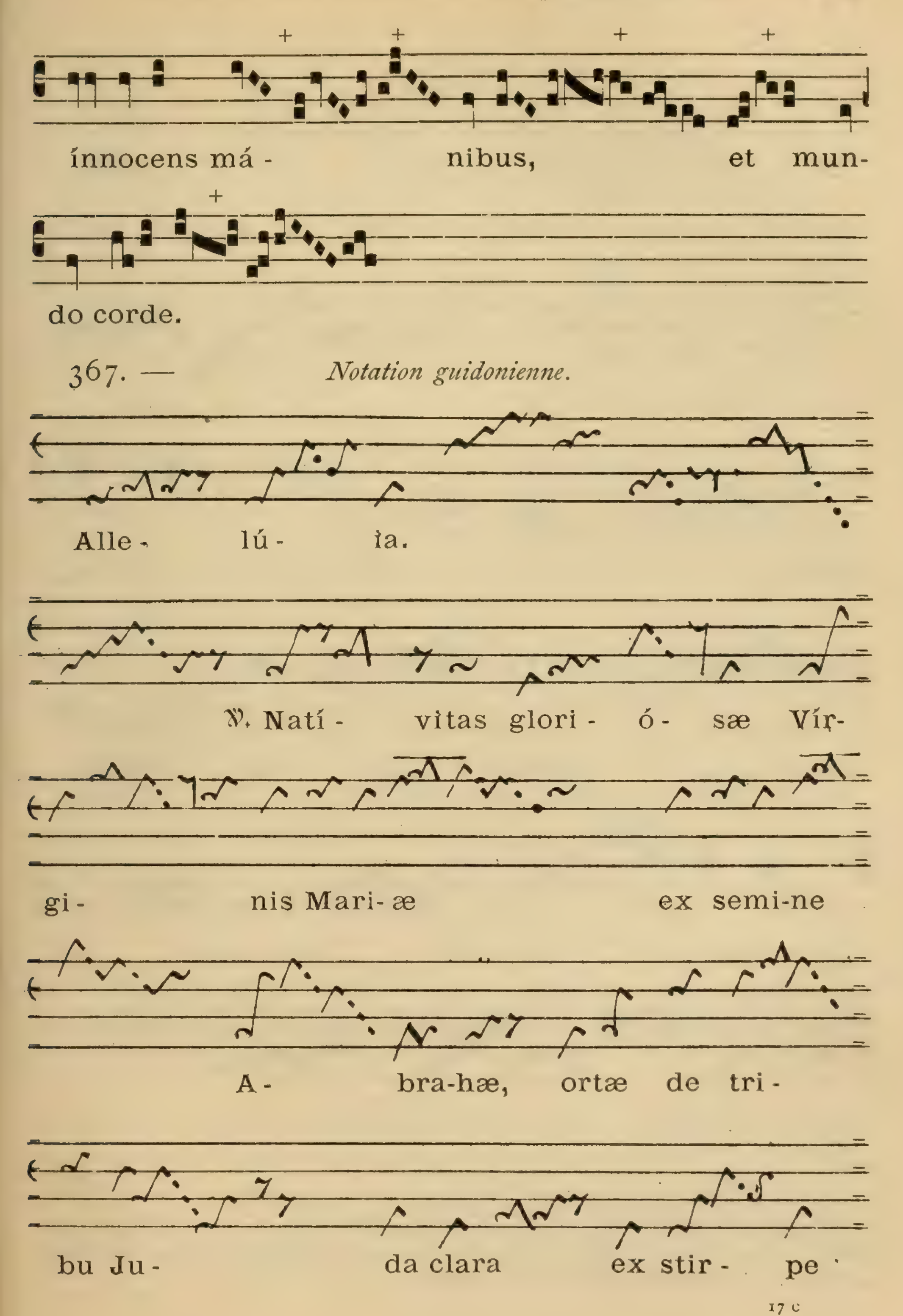
kl ghkk mlkıh īkh.

Traduction littérale.
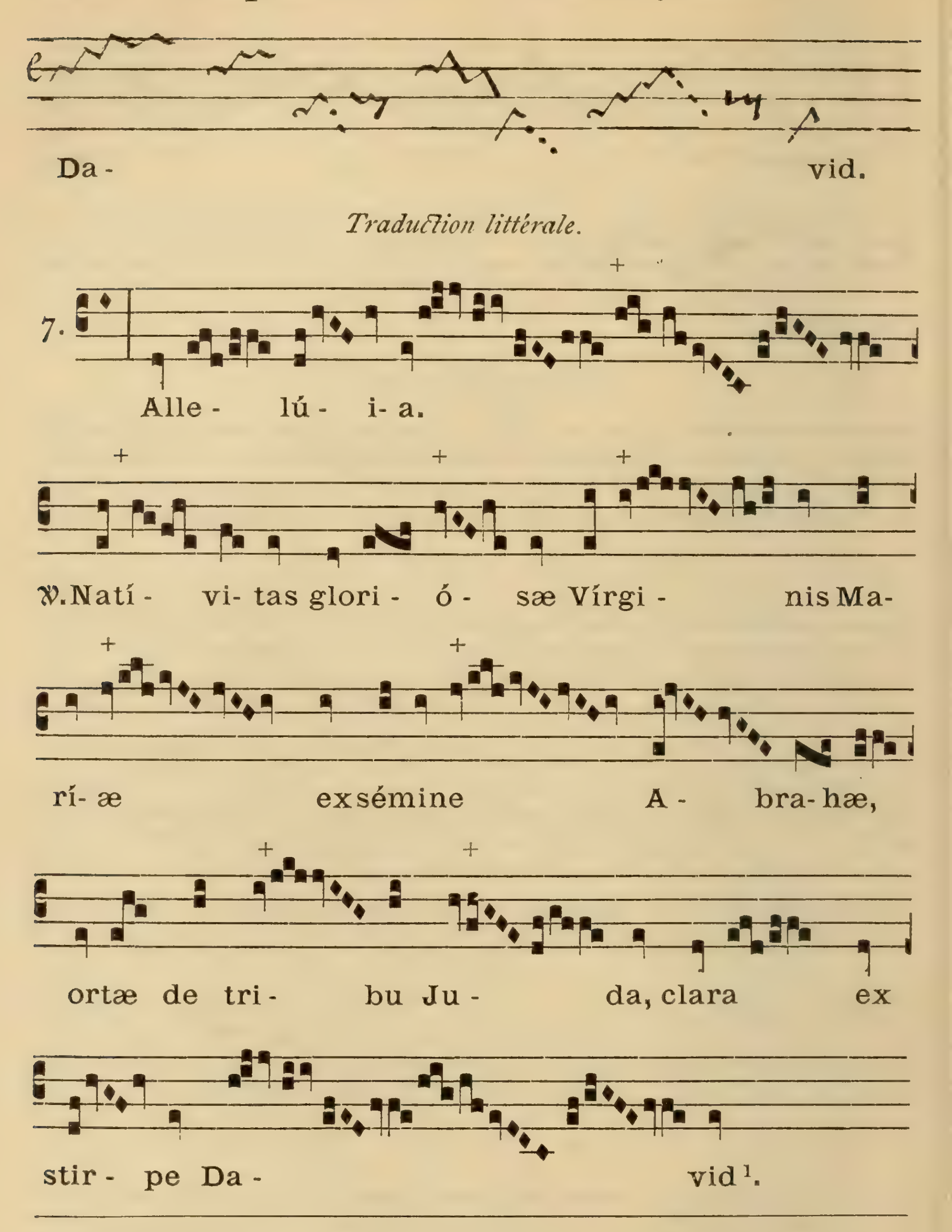



- - vum: laus e- - - jus
in ecclé-si-a sanctó- rum.
Reproduction du Manuscrit nº 904.
Tól-lite por- tas prín-ci-pes ves-
tras, et elevá-mini por- tæ æ-
terná- les, et intro-í- - bit
Rex gló-ri-æ. ℣. Quis ascéndet in
montem Dó- mi-ni, aut quis stabit in
loco sancto e- - - - - jus? ínnocens


+ + + +
má - - - nibus et mundo
+
cor - de.
Version du Graduel des Chartreux.
+ +
Tól - li-te por - - tas prín - ci - pes ves- tras,
+ + +
et elevá - mi- ni por - tæ æ- terná -
+ + + +
les, ét intro - í - bit
+ +
rex glóri - æ. ℣. Quis ascén-
+ +
det in montem Dó - mi- ni, aut quis
+
stabit in loco sancto e - jus?
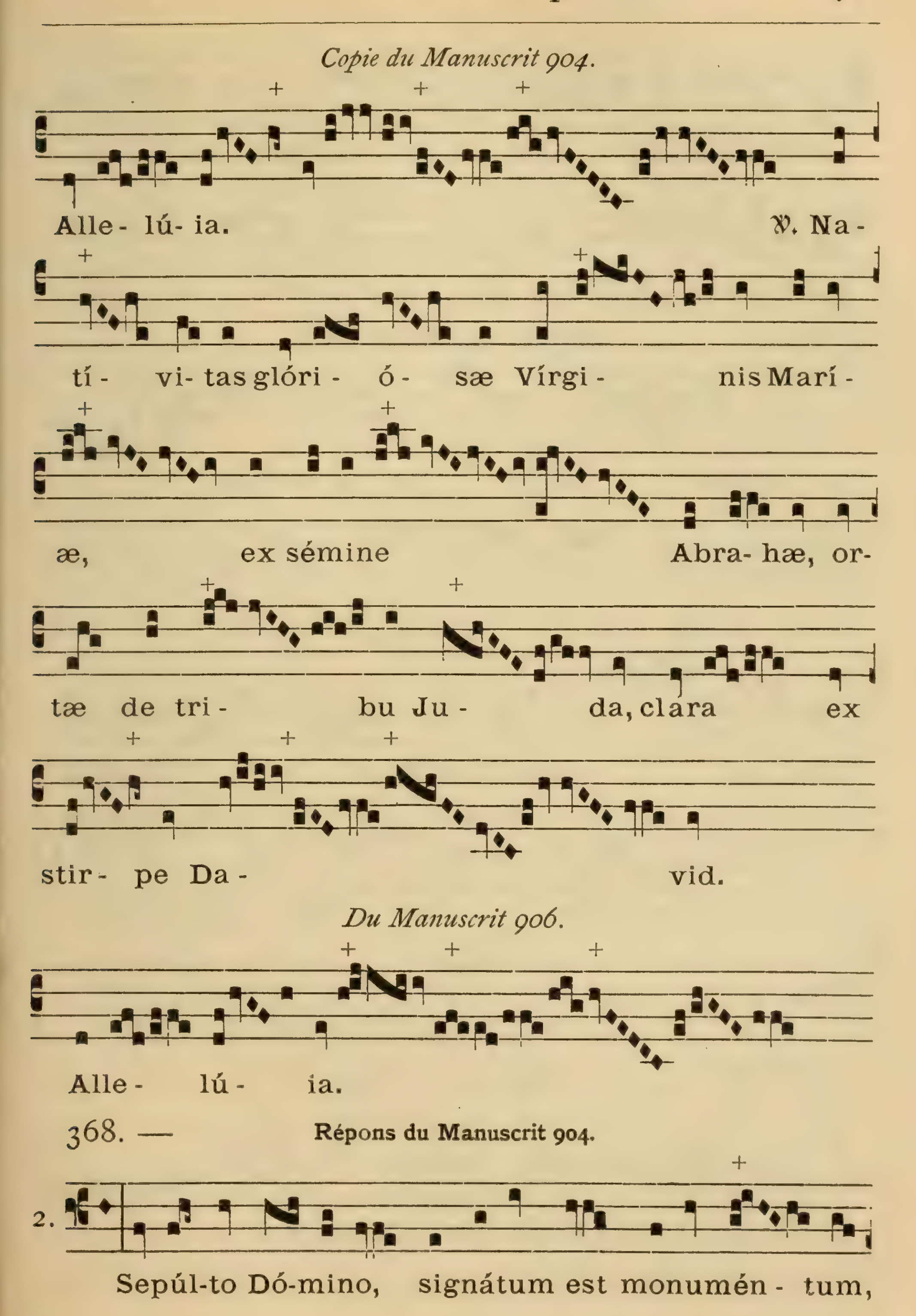


ínnocens má - nibus, et mun-
do corde.
367. — *Notation guidonienne.*
Alle - lú - ia.
℣. Natí - vitas glori - ó - sæ Vír-
gi - nis Mari- æ ex semi-ne
A - bra-hæ, ortæ de tri -
bu Ju - da clara ex stir - pe

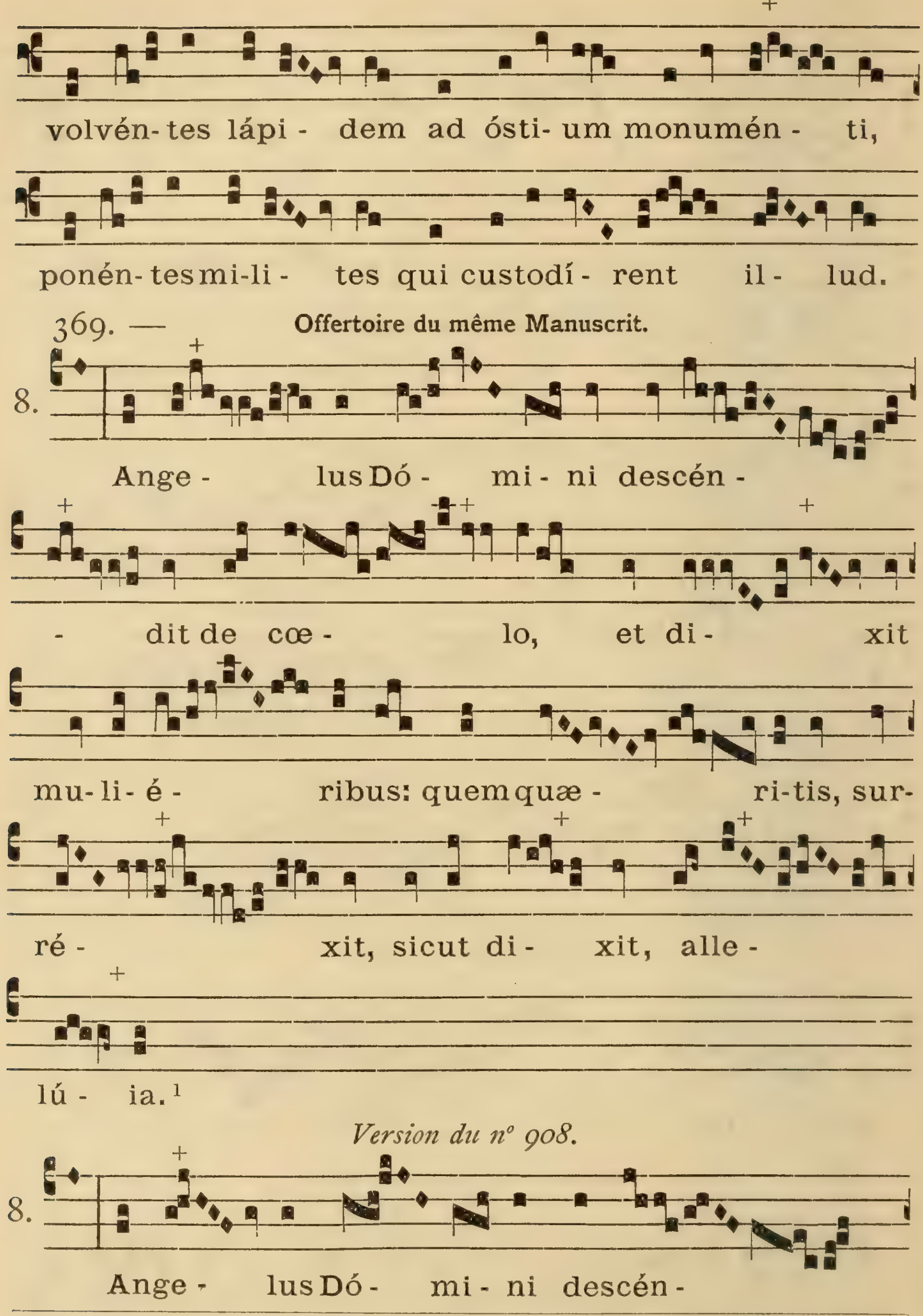


[1] Ce texte ne fait plus partie du Missel.
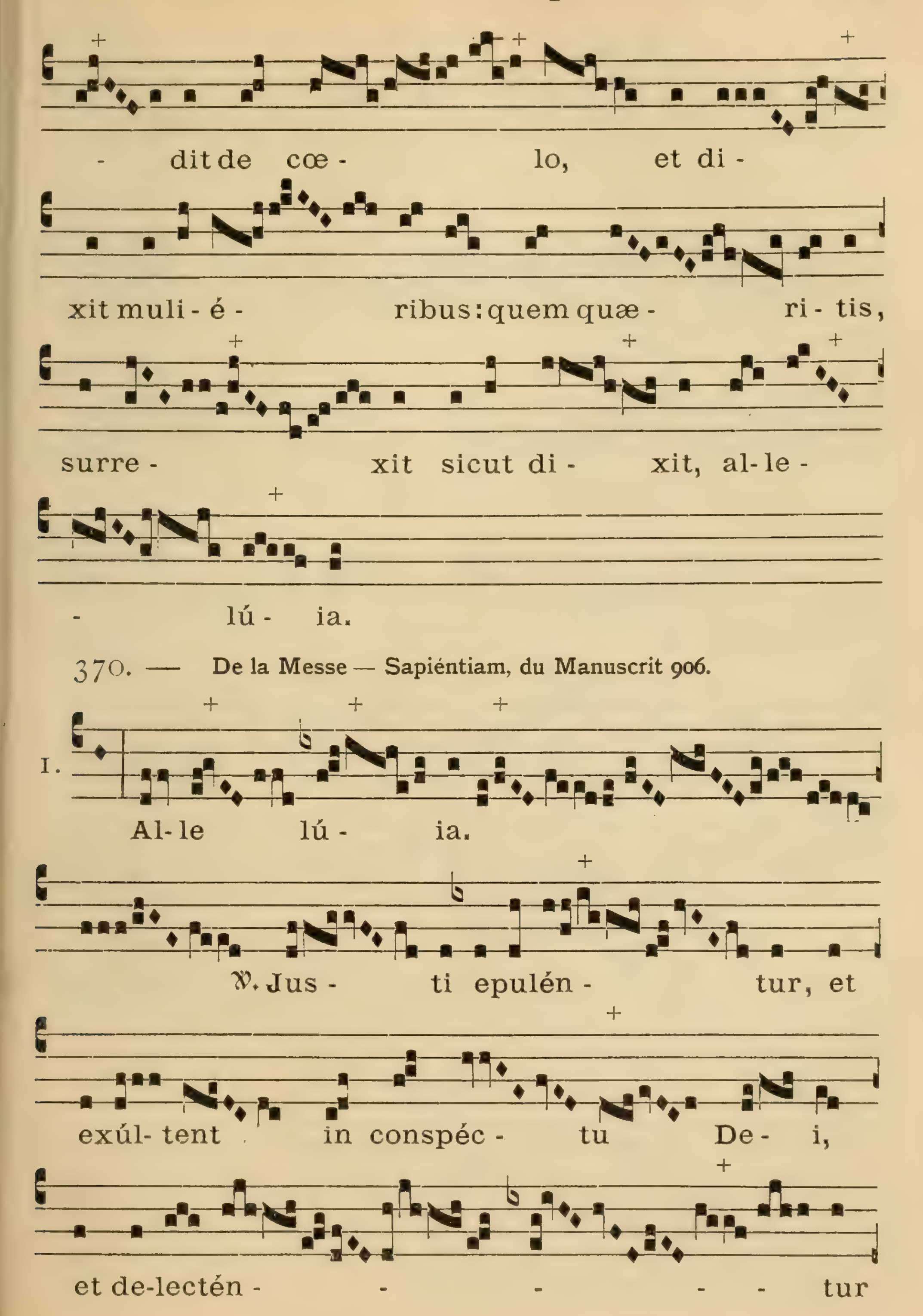
Contrairement aux autres Versets, le neume se chante sur la première syllabe de *David*, parce que la prononciation de la dernière sur une multitude de notes aurait produit un son désagréable.



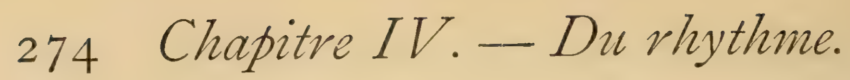
368. — **Répons du Manuscrit 904.**

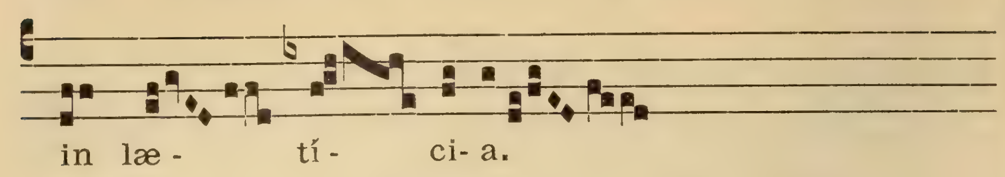


[1] Cet exemple diffère de l'Antiphonaire de Montpellier en plusieurs points.



- dit de cœ - lo, et di -
xit muli - é - ribus: quem quæ - ri - tis,
surre - xit sicut di - xit, al- le -
- lú - ia.
370. — De la Messe — Sapiéntiam, du Manuscrit 906.
I. Al- le lú - ia.
℣. Jus - ti epulén - tur, et
exúl- tent in conspéc - tu De - i,
et de-lectén - - - - - tur





Du Manuscrit n° 907.

Alle - lú - ja.

℣. Pará - clitus Spí-ritus sanc -

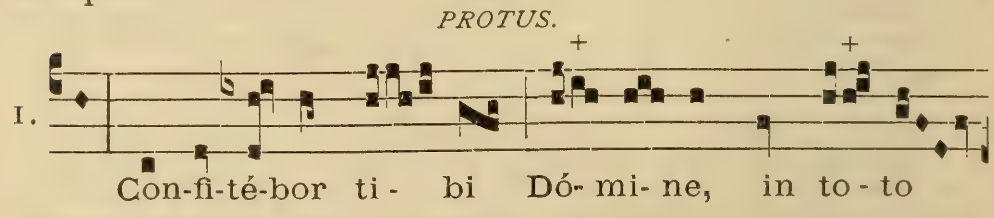
tus, quem mittet Pa- ter in nó- mi - ne me -

o, ille vos docé - - -
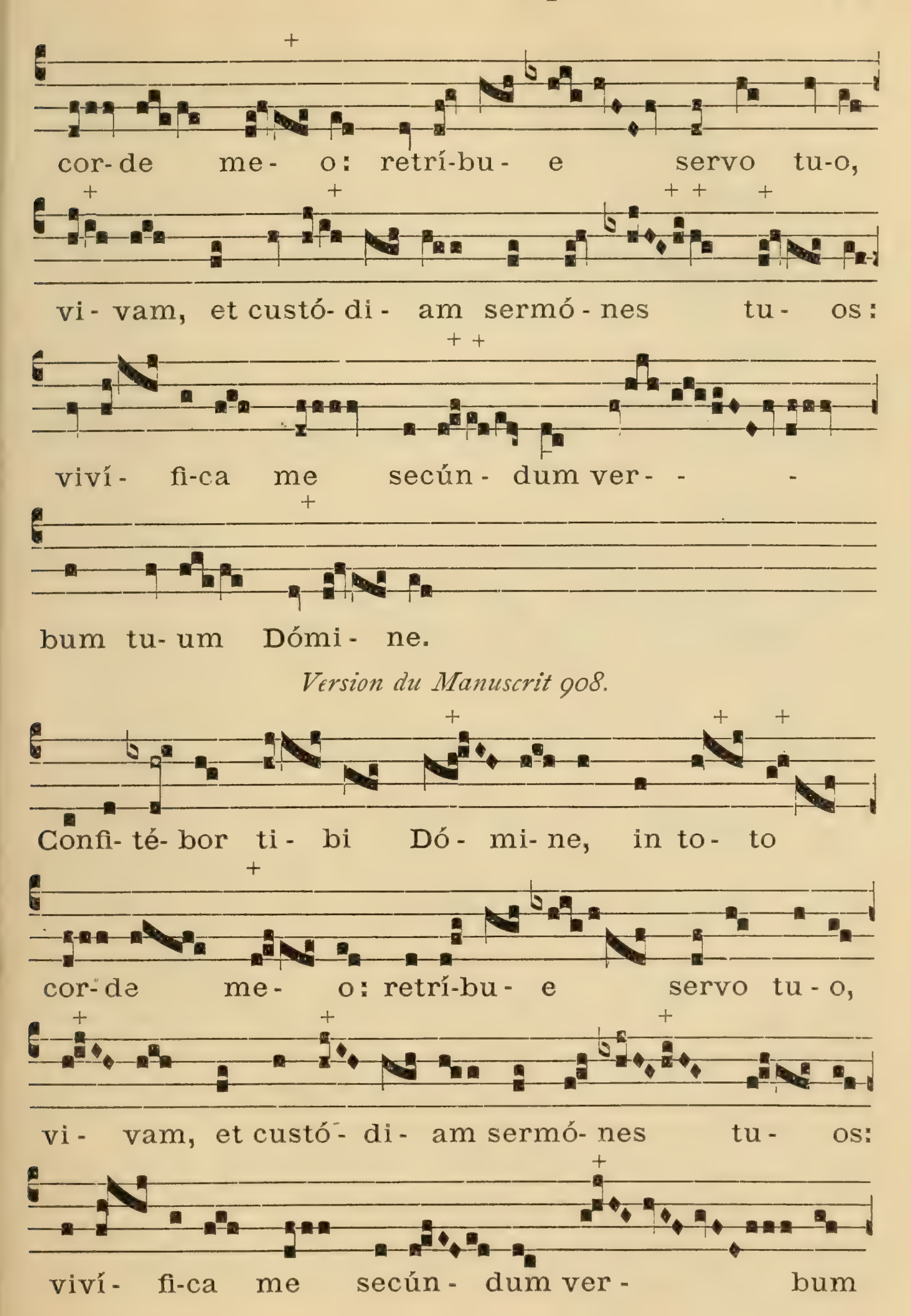
- bit omnem veri- tá- tem [1].

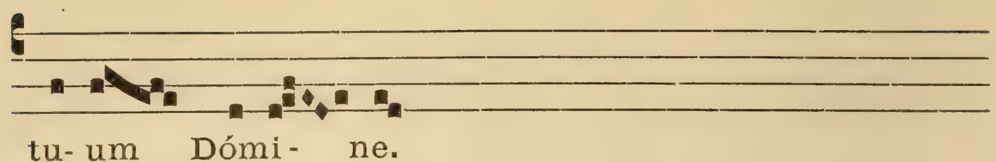
371. — Offertoire traduit littéralement de l'Antiphonaire de Montpellier. Nous distinguons les quilisma en les marquant d'une croix.

PROTUS.

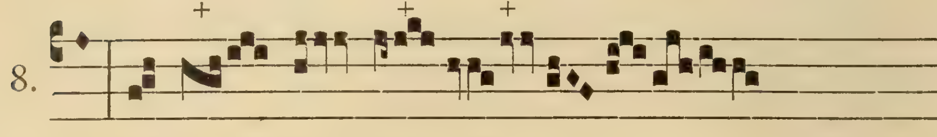


[1] Le Missel ne contient plus ce Verset.

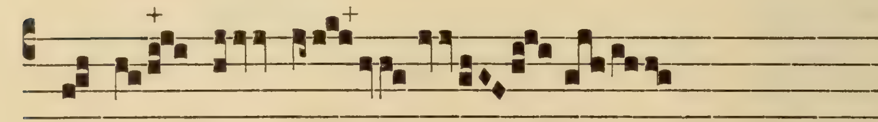

cor-de me- o: retrí-bu- e servo tu-o,
vi- vam, et custó- di- am sermó- nes tu- os:
viví- fi-ca me secún- dum ver- - -
bum tu- um Dómi- ne.
Version du Manuscrit 908.
Confi- té- bor ti- bi Dó- mi- ne, in to- to
cor-de me- o: retrí-bu- e servo tu- o,
vi- vam, et custó- di- am sermó- nes tu- os:
viví- fi-ca me secún- dum ver- bum



Messes de Noël et des saintes Vierges du Manuscrit 904.

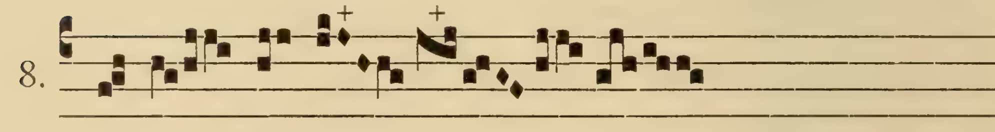
8.


Alle - lú - ia.



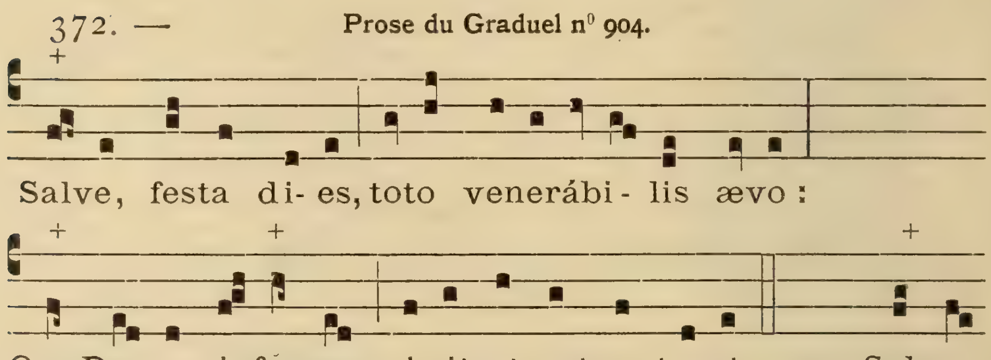
Alle - lú - ia.

Version du Manuscrit n° 907.

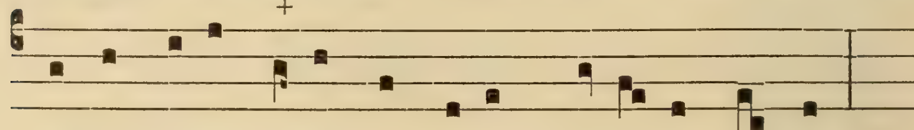
8.


Alle - lú - ia[1].

372. — **Prose du Graduel n° 904.**
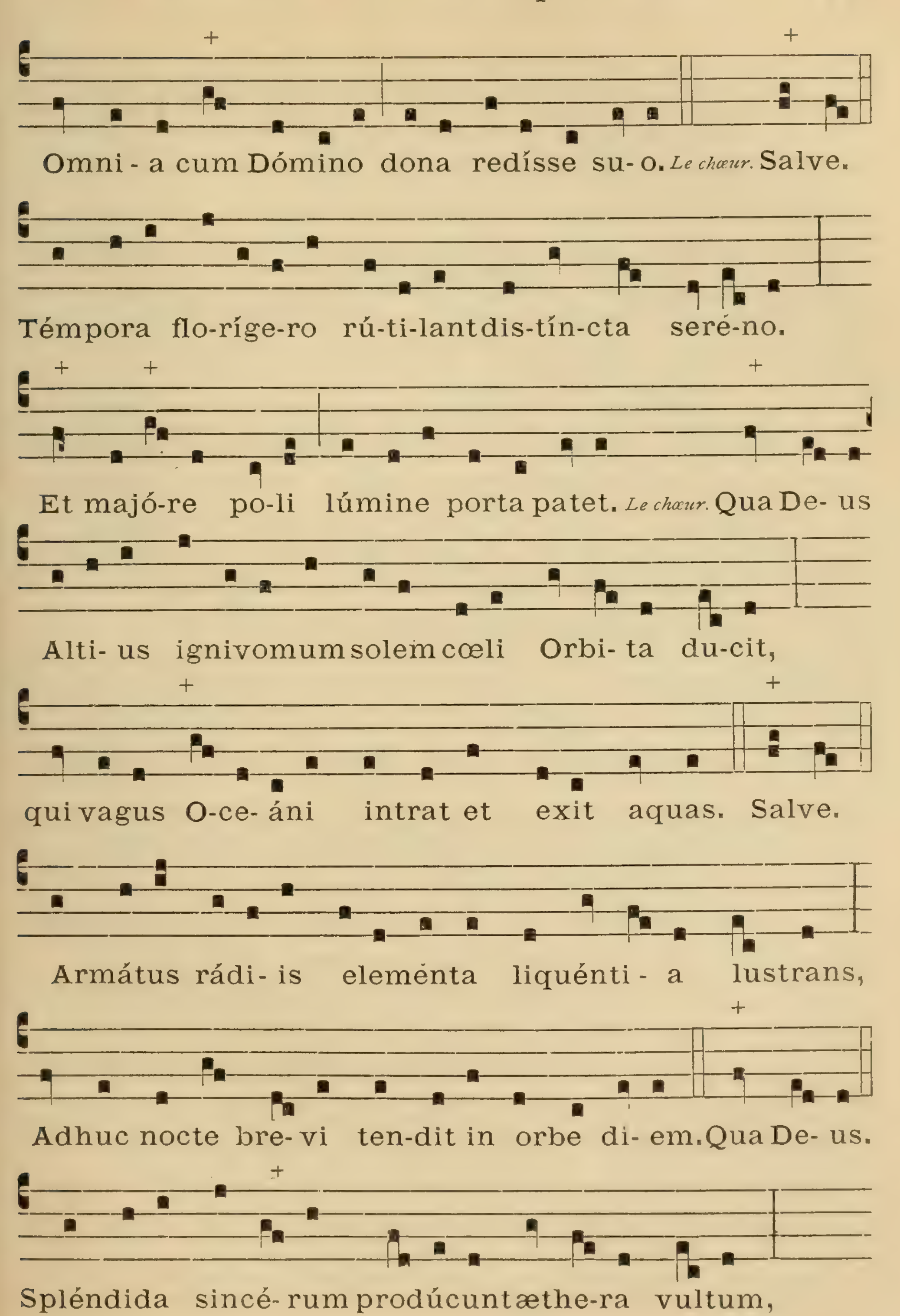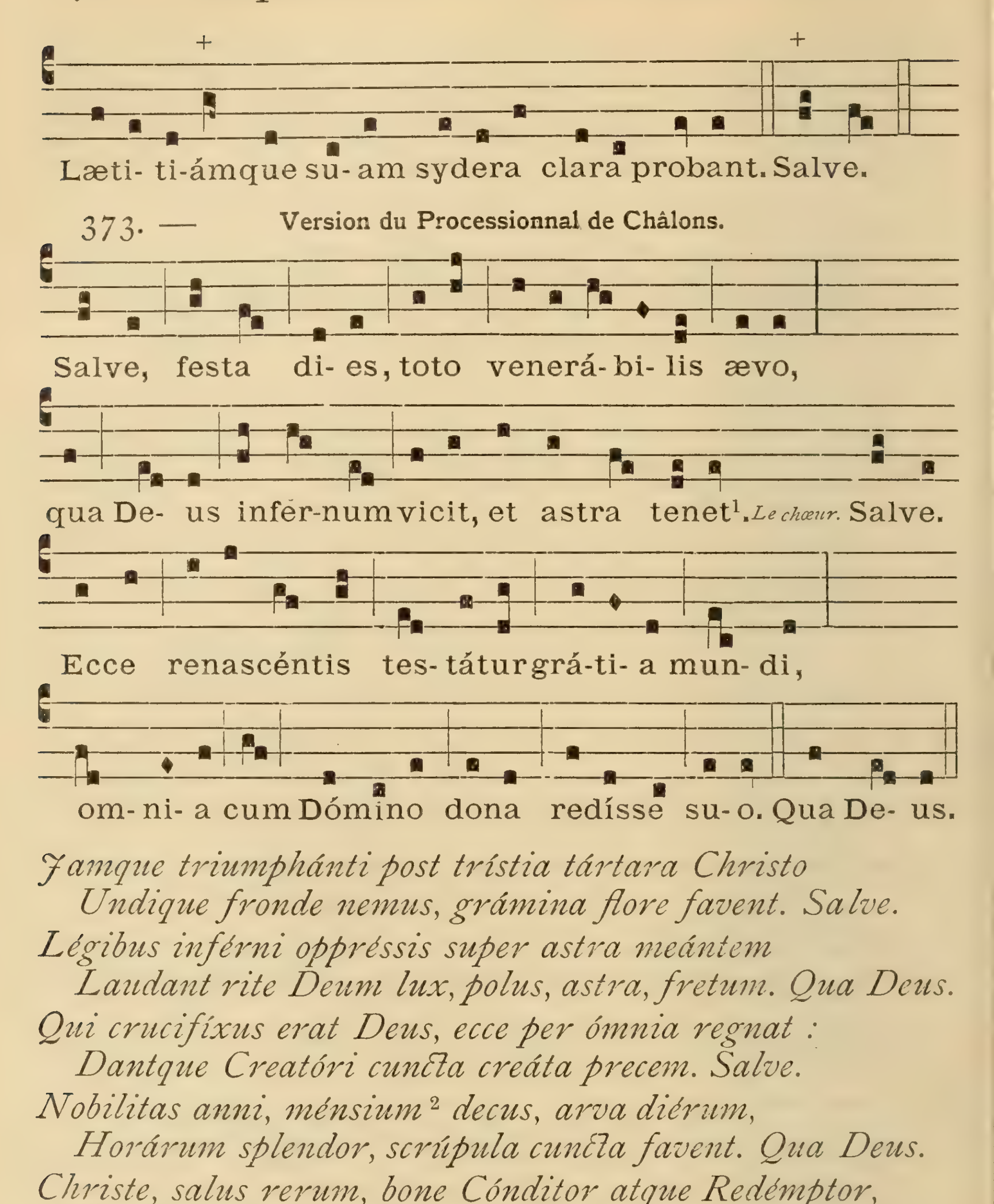


Qua De - us infernum vi-cit, et astra tenet. *Le chœur.* Salve.



Ecce renascentis tes- tátur glóri - a mundi,

[1] On voit ici deux notes unissonnantes au degré de l'*ut* converties en porrectus. Voyez nos 88 et 91.


Omni - a cum Dómino dona redísse su- o. Le chœur. Salve.
Témpora flo-ríge-ro rú-ti-lant dis-tín-cta seré-no.
Et majó-re po-li lúmine porta patet. Le chœur. Qua De- us
Alti- us ignivomum solem cœli Orbi- ta du-cit,
qui vagus O-ce- áni intrat et exit aquas. Salve.
Armátus rádi- is eleménta liquénti - a lustrans,
Adhuc nocte bre- vi ten-dit in orbe di- em. Qua De- us.
Spléndida sincé- rum prodúcunt æthe-ra vultum,



Jamque triumphánti post trístia tártara Christo
Undique fronde nemus, grámina flore favent. Salve.
Légibus inférni oppréssis super astra meántem
Laudant rite Deum lux, polus, astra, fretum. Qua Deus.
Qui crucifíxus erat Deus, ecce per ómnia regnat :
Dantque Creatóri cuncta creáta precem. Salve.
Nobilitas anni, ménsium[2] decus, arva diérum,
Horárum splendor, scrúpula cuncta favent. Qua Deus.
Christe, salus rerum, bone Cónditor atque Redémptor,
Unica progenies ex deitáte Patris. Salve festa dies.
Qui genus humánum cernens mersísse profúndo
Ut hominem eriperes, es quoque factus homo. Qua Deus.
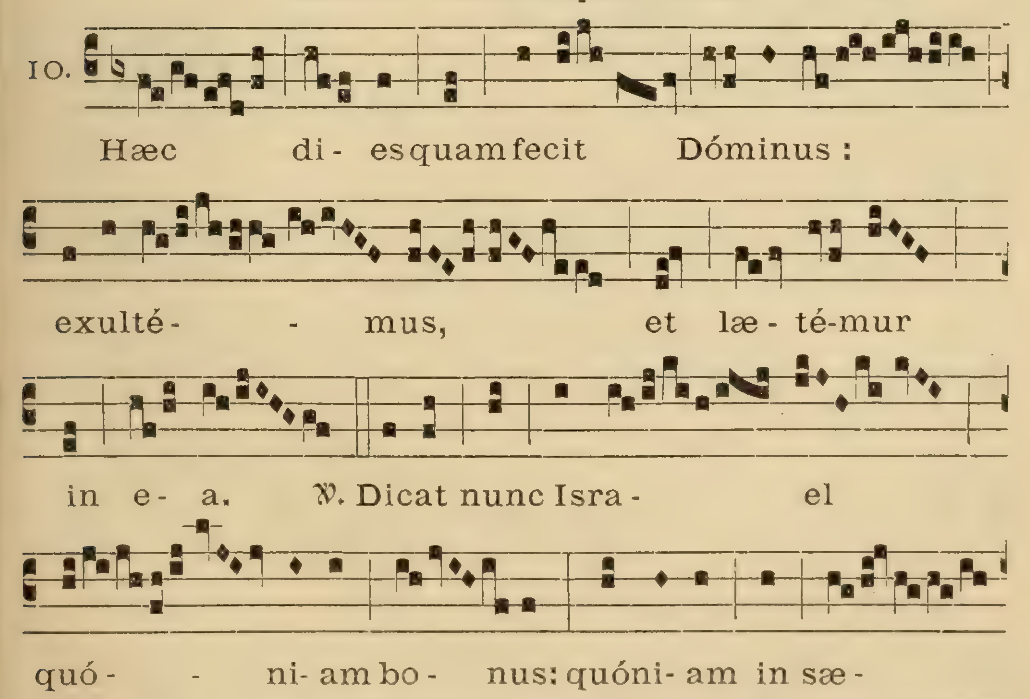
---

[1] Le jour de l'Ascension on dit : *Qua Deus in coelum scandit, et astra tenet.*
[2] *Messis decus* (Graduel n° 904).
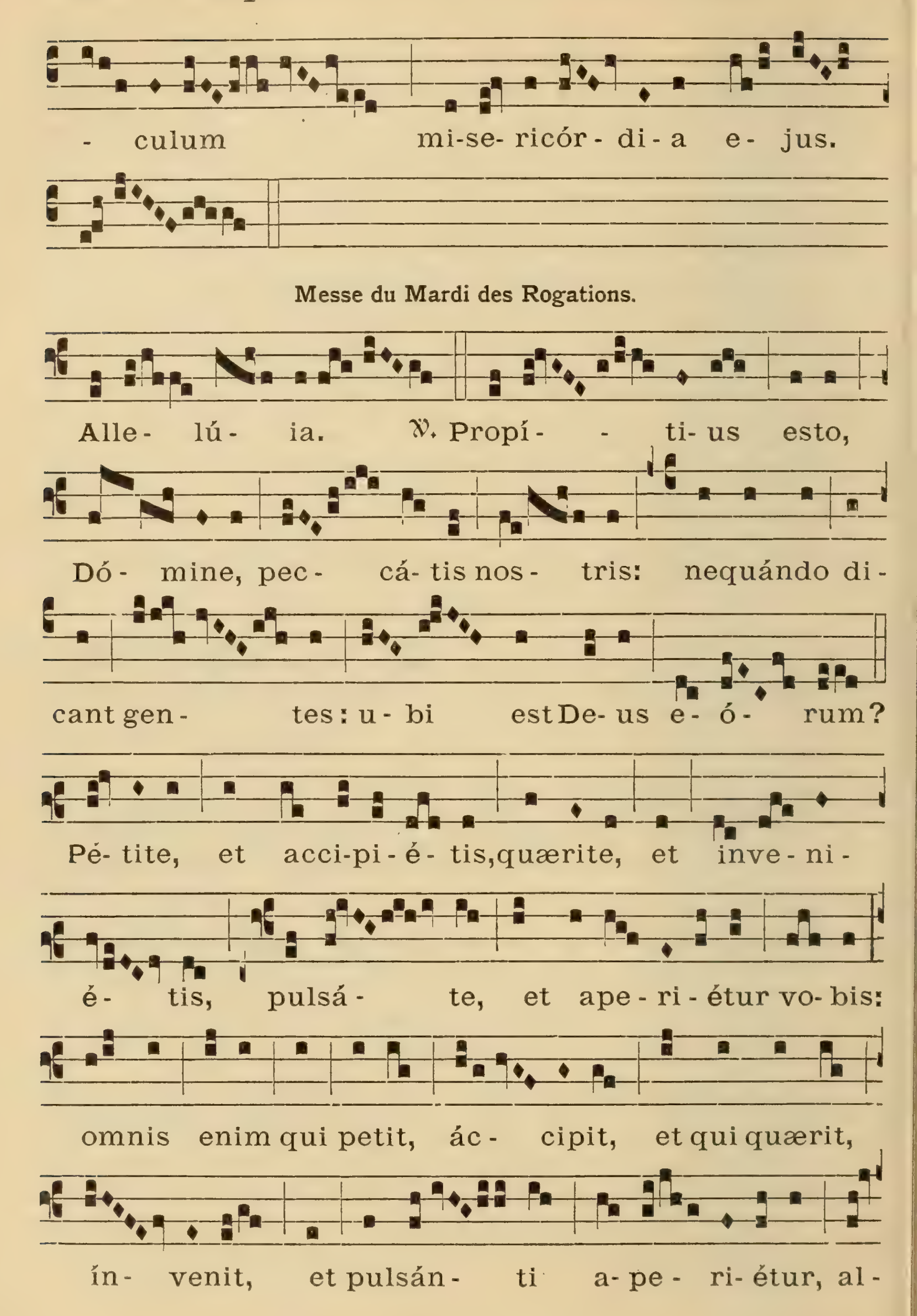
Fúneris exequias pateris vitae actor[1] *et orbis :*
Intras mortis iter dando salútis opem. Salve.
Pollicitam sed redde fidem, precor, alma Potéstas :
Tértia lux redijt, surge sepúlte meus. Qua Deus.
Solve cathenátis inférni cárceris umbras,
Et revoca sursum quidquid ad ima ruit. Salve.
Redde tuam faciem, videant ut saecula lumen :
Redde diem, qui nos, te moriénte, fugit. Qua Deus.
Eripis innumerum populum de cárcere mortis :
Et sequitur liber quo suus auctor[2] *abit. Salve.*
Hinc tumulum repetens post tártara carne resúmpta,
Bélliger ad coelos ampla trophaea refers.
Qua Deus. Salve festa dies.
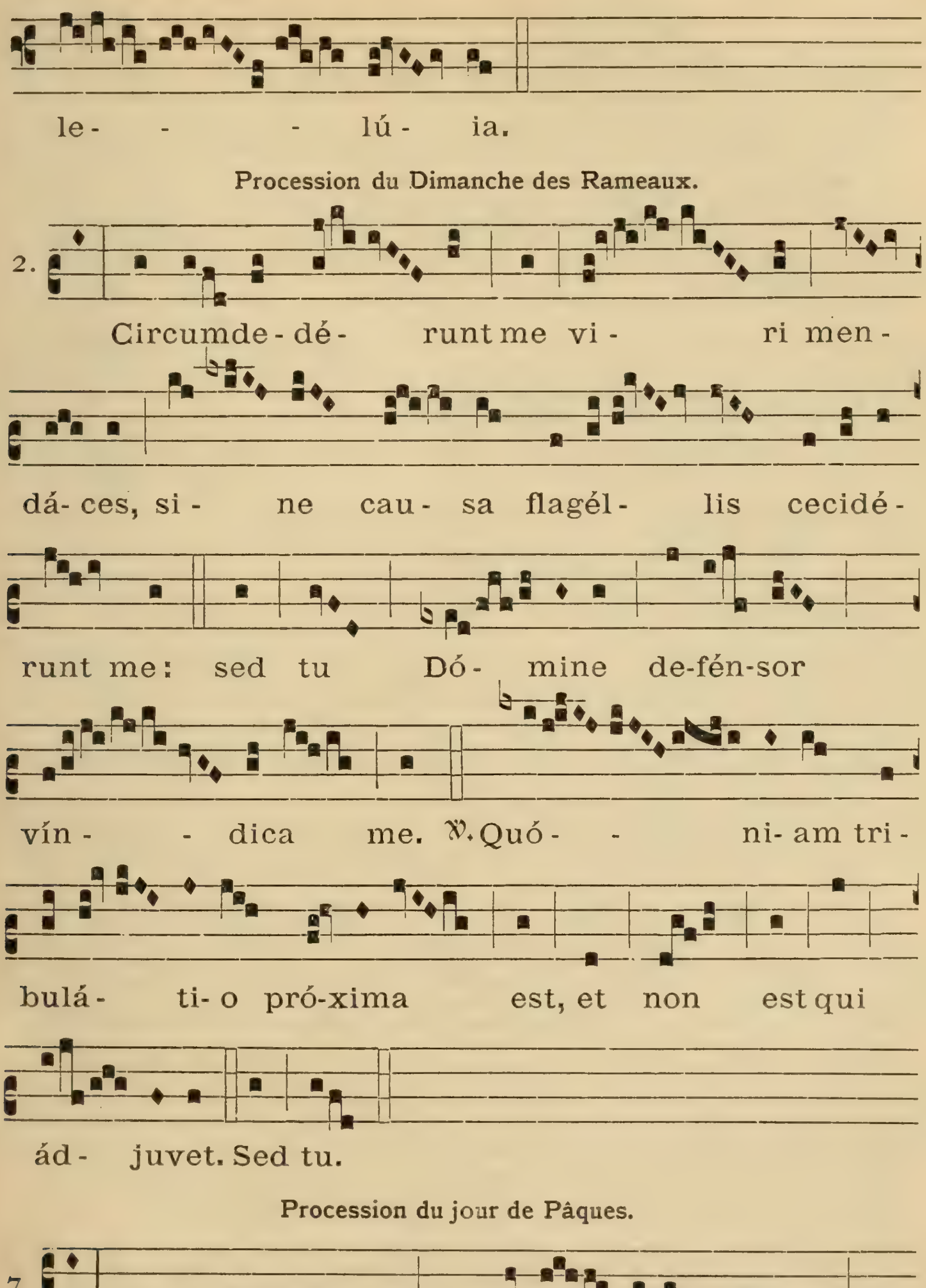
374. — Autres exemples du même Processionnal.

Messe du Lundi de Pâques. Graduel.
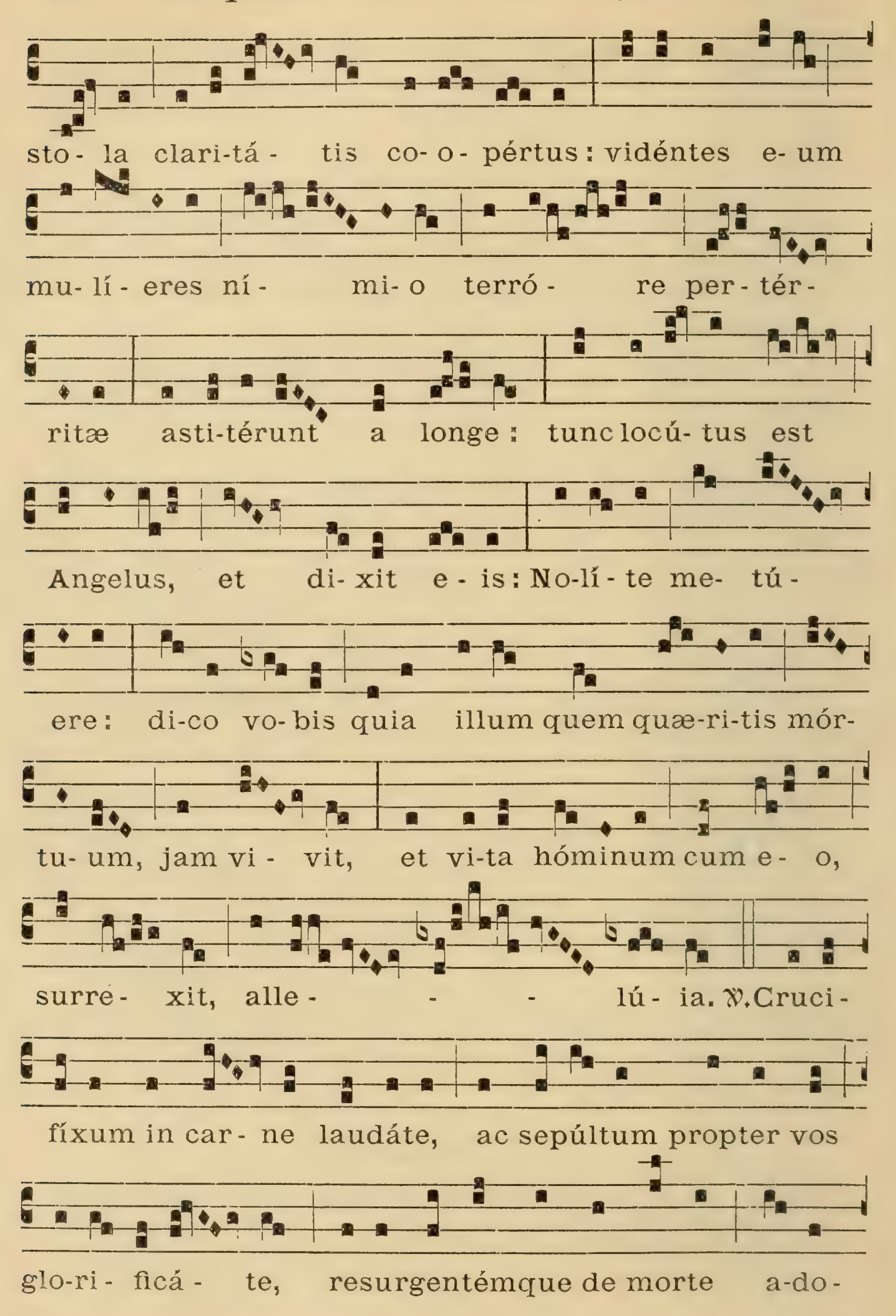


[1] *Victæ auctor et orbis* (*Ibid*).
[2] *Actor abit* (*Ibid*).
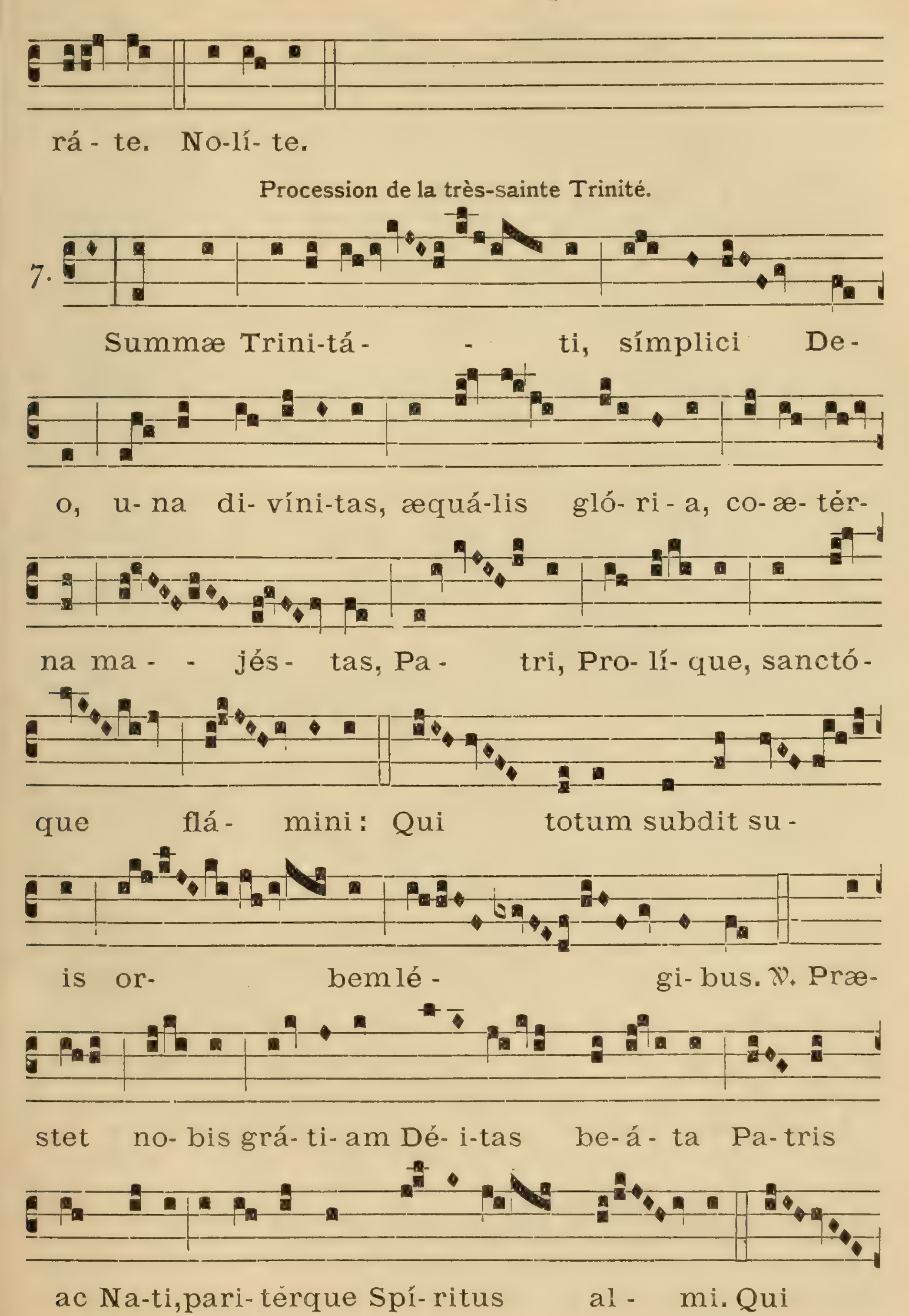

- culum mi-se- ricór - di - a e- jus.
Messe du Mardi des Rogations.
Alle- lú - ia. ℣. Propí - - ti- us esto,
Dó - mine, pec - cá- tis nos - tris: nequándo di -
cant gen - tes : u - bi est De- us e - ó - rum?
Pé- tite, et acci-pi - é - tis, quærite, et inve - ni -
é - tis, pulsá - te, et ape - ri - étur vo- bis:
omnis enim qui petit, ác - cipit, et qui quærit,
ín - venit, et pulsán - ti a- pe - ri- étur, al -

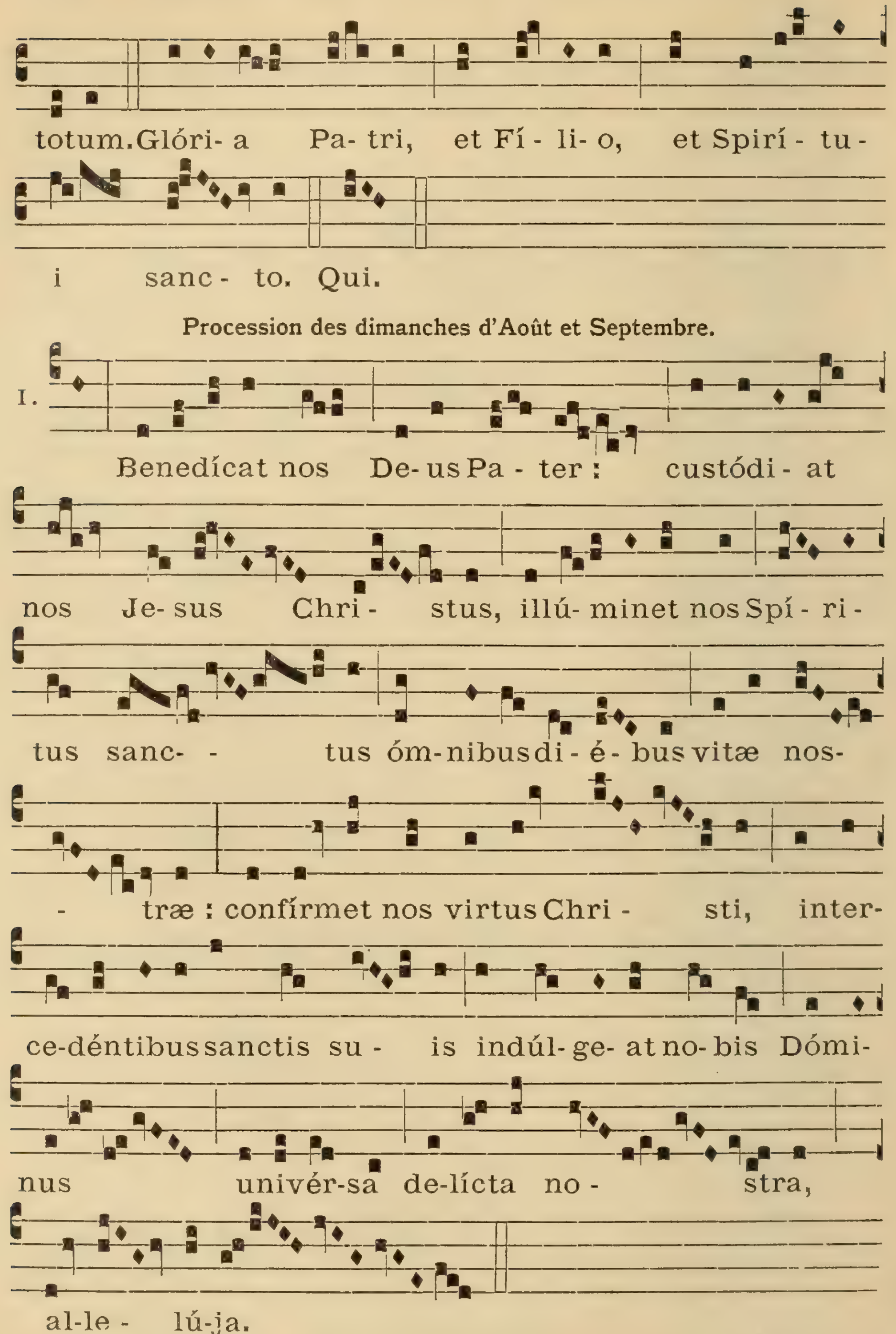


Procession du jour de Pâques.
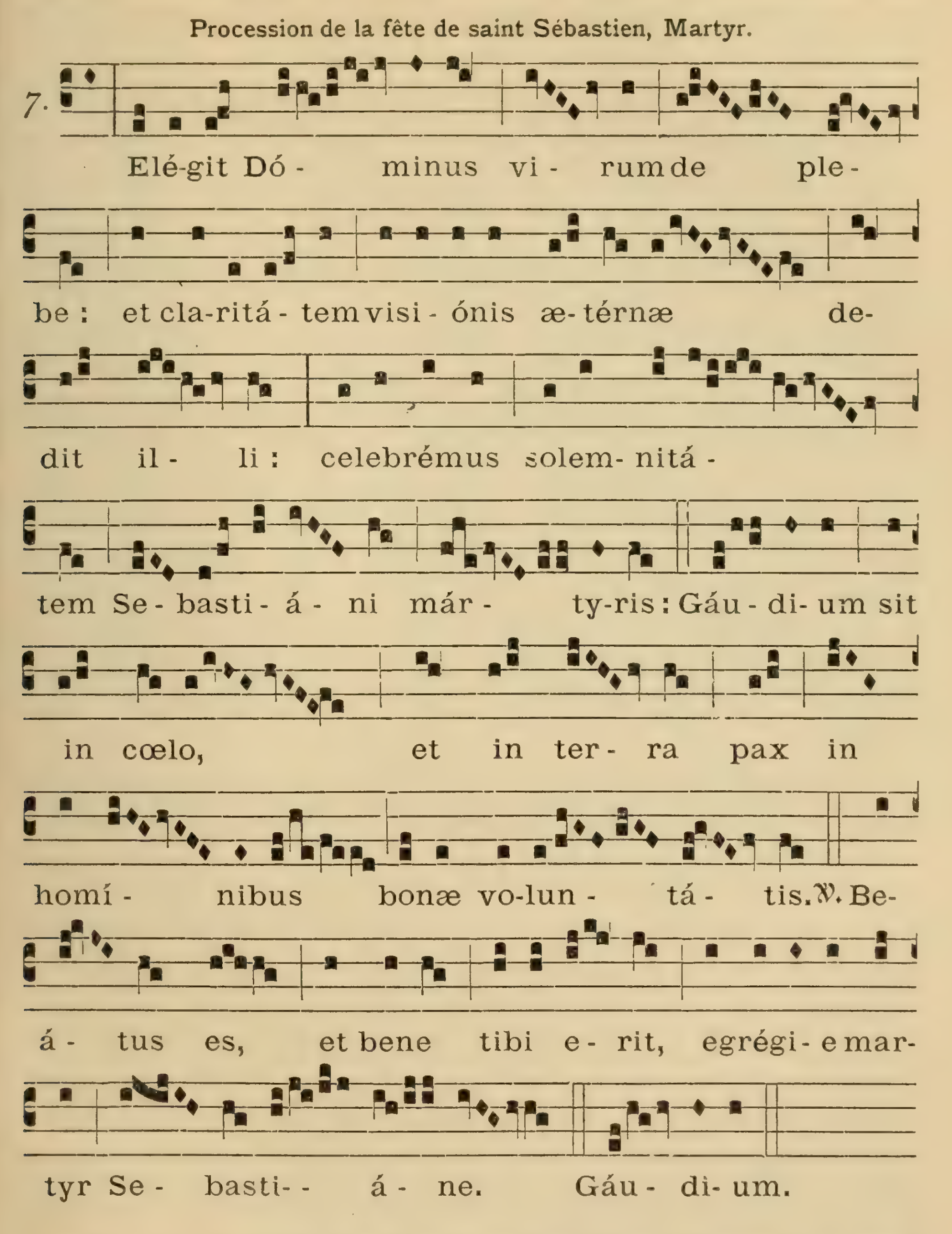
7. Sedit An - gelus ad sepúlchrum Dómini


sto- la clari-tá - tis co- o- pértus : vidéntes e- um
mu- lí - eres ní - mi- o terró - re per - tér -
ritæ asti-térunt a longe : tunc locú- tus est
Angelus, et di- xit e - is : No-lí - te me- tú -
ere : di-co vo- bis quia illum quem quæ-ri-tis mór-
tu- um, jam vi - vit, et vi-ta hóminum cum e- o,
surre- xit, alle - - - lú- ia. ℣. Cruci -
fíxum in car - ne laudáte, ac sepúltum propter vos
glo-ri - ficá - te, resurgentémque de morte a-do -


rá - te. No-lí- te.
Procession de la très-sainte Trinité.
7.
Summæ Trini-tá - - ti, símplici De-
o, u- na di- víni-tas, æquá-lis gló- ri - a, co- æ- tér-
na ma - - jés- tas, Pa - tri, Pro- lí- que, sanctó-
que flá- mini : Qui totum subdit su -
is or- bem lé - gi- bus. ℣. Præ-
stet no- bis grá- ti- am Dé- i-tas be- á - ta Pa- tris
ac Na-ti, pari- térque Spí- ritus al - mi. Qui


totum. Glóri- a Pa- tri, et Fí - li- o, et Spirí - tu -
i sanc - to. Qui.
Procession des dimanches d'Août et Septembre.
I.
Benedícat nos De- us Pa - ter : custódi - at
nos Je- sus Chri - stus, illú- minet nos Spí - ri -
tus sanc- - tus óm-nibus di - é - bus vitæ nos-
- træ : confírmet nos virtus Chri - sti, inter-
ce-déntibus sanctis su - is indúl- ge- at no- bis Dómi-
nus univér-sa de-lícta no - stra,
al-le - lú-ja.

Procession de la fête de saint Sébastien, Martyr.



375. — Si l'on veut se rendre bien compte de nos exemples, et en faire une juste appréciation, il faut se rappeler l'époque à laquelle appartient chaque manuscrit, et

suivre ainsi de siècle en siècle les diverses transformations du chant.

Le Graduel n° 904 est le plus ancien recueil écrit en notes carrées (n° 45), et présente, pour la disposition des notes, une très-grande ressemblance avec l'Antiphonaire de Montpellier. Le n° 906 ne s'en écarte pas encore bien sensiblement, quoiqu'il appartienne à une date moins reculée [1]. Mais le Graduel des Chartreux, qui, comme le Processionnal de Châlons, ne remonte qu'au seizième siècle [2], contient un mode d'écriture mélodique qui n'avait pas encore été en usage : le climacus, quand il ne termine pas la syllabe de texte, est presque toujours transformé en clivus et en podatus, et semble par là donner lieu à une meilleure combinaison de notes de différents caractéres et des repos; les notes unissonnantes sont partout liées et jointes ensemble, ce qui indique qu'elles n'étaient déjà plus susceptibles que d'une simple prolation, et quelques-unes sont recourbées en haut ou en bas pour marquer la vibration qu'elles doivent produire (comparez n°s 355 et 366).

Les Graduels n°s 907 et 908, qui sont aussi du seizième siècle, nous montrent une autre particularité également remarquable : les notes sont bien encore liées et réunies en syllabes distinctes, mais l'appogiature, comme signe de séparation entre les groupes mélodiques, fait le plus souvent défaut, de sorte que les notes, dans ce système, ne se distinguent que par la ligature qui les unit.

376. — On trouve un autre changement dans tous les livres du quinzième et du seizième siècle : la plique, quand

[1] Ce recueil, composé d'un Antiphonaire et d'un Graduel réunis, contient cette note avant son intitulé : " Le personnage qui a fait exécuter ce Graduel est Jacques de Vendôme, fils de Jean de Bourbon, deuxième du nom, comte de Vendôme : il mourut en 1524.„

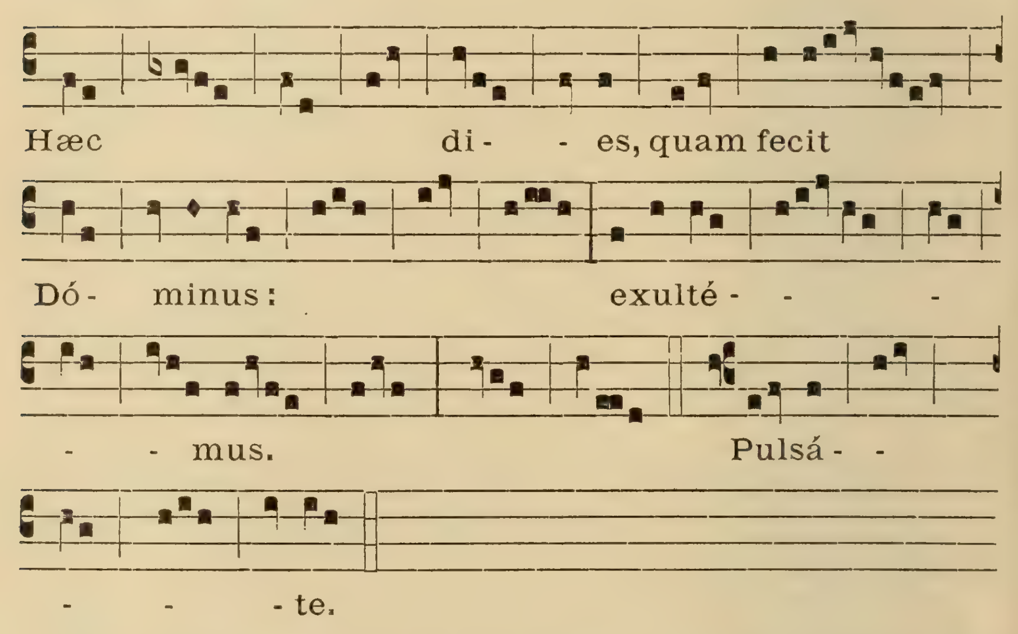
[2] Il est en quatorze volumes et a été copié en 1548, 1549 et 1550. Quand ces beaux volumes ont été mis à notre disposition le 13 mai 1879, celui qui contient les offices de Pâques était fermé au cadenas : il nous a été impossible de l'ouvrir et d'en faire des extraits.

elle ne manque pas complètement, ne figure que bien rarement dans la contexture du chant, et presque partout elle est confondue avec les podatus, les clivus, les porrectus; mais, si elle ne se montre plus d'une manière apparente, elle n'en était pas moins appliquée dans l'exécution du chant, parce qu'on pouvait toujours en ajouter la modulation aux divers groupes dont elle est l'ornement naturel, et l'on peut dire que son influence, loin de disparaître complètement, n'aurait fait plutôt que grandir; car la première note de chaque podatus et de chaque clivus s'exprimait avec vibration et produisait le mouvement de la voix appelé *vox trémula*[1], et il est bien certain qu'au seizième siècle cette nuance harmonique se faisait encore distinctement remarquer, car sur la fin du siècle suivant on en avait conservé l'usage dans plusieurs Eglises. L'Antiphonaire de Paris, publié en 1681, termine certaines Antiennes et tous les Répons par deux notes figurées comme la plique ou le clivus en cette forme, et prescrit d'allonger la première, et de l'exprimer avec un léger tremblement, *cum módica trepidatióne*. Cette modulation est bien un vestige de celle qui, au moyen âge, caractérisait la plique et le quilisma, mais déjà elle n'en est plus qu'un écho bien affaibli, et dès le milieu du dix-huitième siècle elle finit par se perdre presque entièrement.

377. — Nonobstant la décadence, qui faisait de rapides progrès, le chant n'en continua pas moins de se modeler sur la mesure et la distinction des signes et des groupes mélodiques, d'où est sortie cette méthode vicieuse que nous avons entendue jusqu'en ces dernières années, et que certaines Eglises n'ont pas encore abandonnée. Nous avons toujours présent à la mémoire ce mode d'exécution qui fait sentir un repos à chaque groupe de deux ou trois notes, et qui n'a été amené que par la corruption du rhythme ancien. Alors l'appogiature a disparu parce qu'elle n'avait

[1] Dernièrement nous avons pu nous convaincre qu'en Italie on fait encore entendre aujourd'hui le mouvement de la *vox tremula*.

plus de sens, et de l'harmonie usitée au moyen âge il n'est resté qu'une espèce d'accentuation qui appuie sur la note supérieure, et communique au chant ce mouvement lourd et saccadé comme si la voix faisait l'effet de coups de marteau. On peut en quelque sorte s'en rendre compte au moyen de ces passages du Graduel *Haec dies* et de la Communion *Pétite,* en observant que les notes s'expriment assez lentement, et sont égales en durée, et pour ainsi dire sans liaison entre elles.
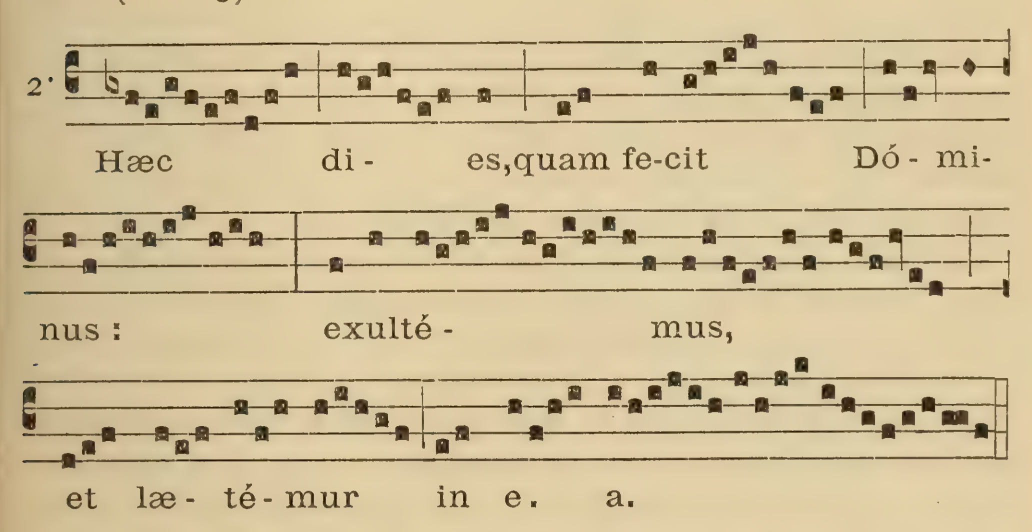


On voit que ce mode de chant, pour la division des notes, se rapproche assez du système suivi au seizième siècle, et l'on trouvera même qu'il ne s'en écarte aucunement, si l'on se rappelle la facilité qu'on avait de modifier les groupes mélodiques.
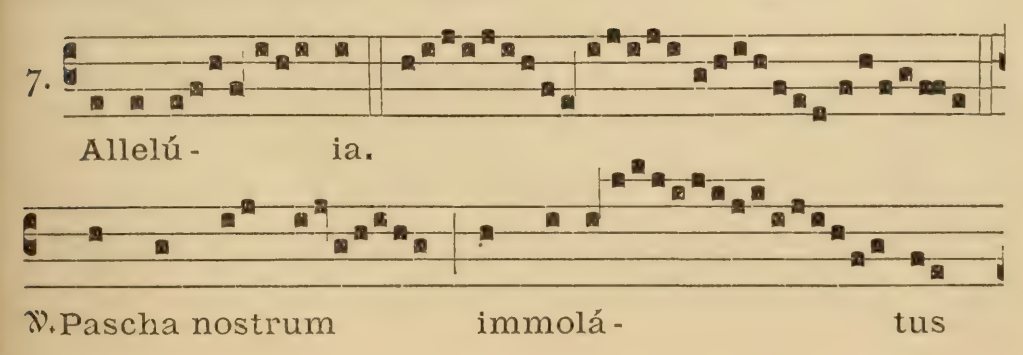
378. — Cet usage d'exprimer les notes sans distinction entre elles et avec une durée égale avait insensiblement altéré les mélodies grégoriennes, et comme les signes qui déterminent le rhythme n'étaient plus nécessaires, ils ont été supprimés, de sorte que la structure du chant s'est trouvée entièrement transformée. L'appogiature et la ligature n'ont

plus été employées, la première que pour marquer la note suivie d'une semi-brève et la pénultième de chaque morceau, et la seconde que pour servir de liaison dans les intervalles qui excèdent la tierce. Dès lors le chant a cessé d'être divisé en phrases distinctes, et les notes, toujours réunies en un seul groupe sur la même syllabe, ont formé un assemblage de sons sans mesure ni repos et d'une longueur interminable.

379. — Si nous reprenons en cette forme, d'après l'Edition de Douillier, le Graduel *Haec dies*, on pourra en faire la comparaison avec l'exemple que nous avons donné plus haut (nº 283).



Ajoutons à ce morceau l'*Allelúia* et le Verset *Pascha nostrum* de la même Messe.





On conçoit avec quelles difficultés s'effectuait l'exécution de toutes ces notes accumulées : elle excluait toute idée de rhythme et d'harmonie, et n'apportait à l'oreille que des sons confus et inintelligibles.

Section III. — DES CONSONNANCES.

380. — Avant de traiter de cette partie de notre étude, nous croyons utile de faire connaître le sens des mots dont nous nous servons.

Le *son* est le résultat d'une espèce d'agitation ou de tremblement qui se produit dans les corps élastiques, et qu'on appelle vibration.

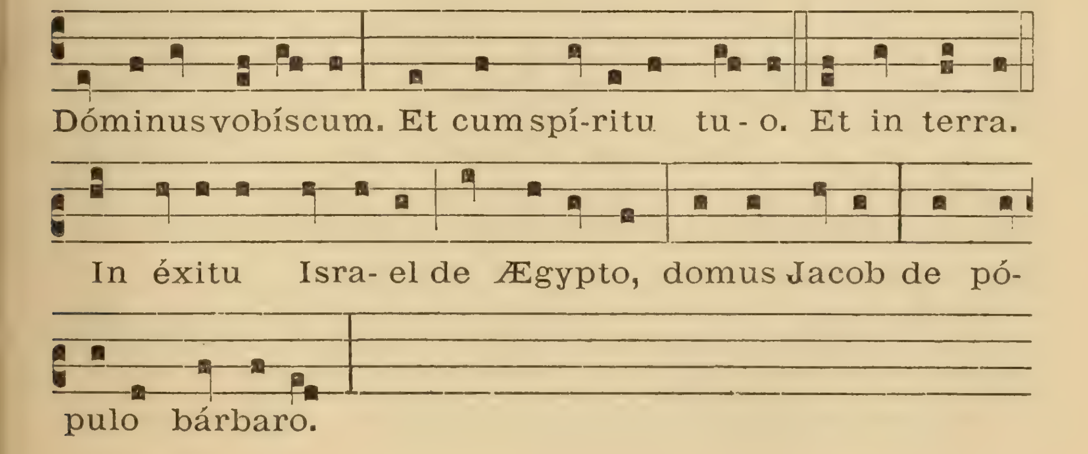
Le terme *mélodie* signifie une suite de sons, et s'emploie comme synonyme de morceau ou pièce de chant, et de toute espèce de composition musicale.

Un *accord* est la coexistence de plusieurs sons, c'est-à-dire, l'ensemble de plusieurs sons qui se produisent en même temps, et une suite d'accords compose l'*harmonie.*

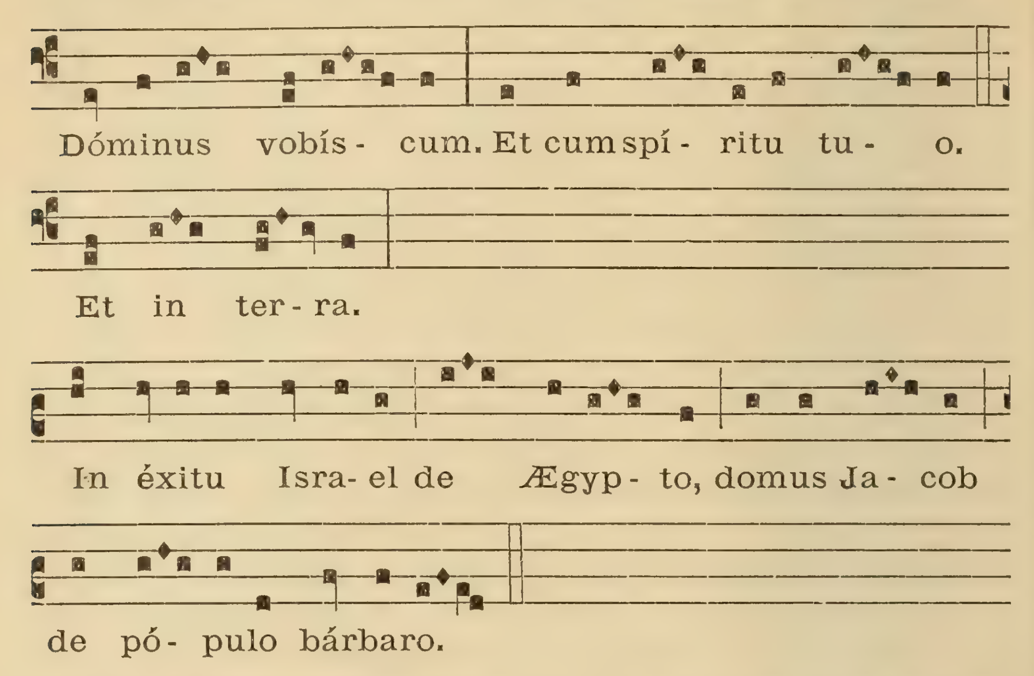
381. — Aujourd'hui les notes s'expriment d'une manière toute simple et uniforme, sans autre différence que le ton qui leur convient, et la voix se refuse à leur communiquer aucune espèce d'accentuation ni la moindre trace de l'harmonie qui les distinguait au moyen âge, de sorte que le chant, dépourvu d'accords cadencés, ne vibre pas et n'est qu'un assemblage de sons plats, tout nus, et sans inflexion ni modulation. On se demande s'il ne serait pas possible de lui rendre quelques-unes des beautés musicales qu'il a perdues, et de faire renaître au moins quelques nuances du rhythme ancien. Nous allons mettre sur la voie de cette restauration en faisant connaître l'espèce de symphonie connue sous le nom de consonnance, ainsi que les ornements qu'elle apportait à l'exécution des mélodies grégoriennes.

382. — On appelle *consonnance* (n° 33), l'expression simultanée des divers sons contenus en un ou plusieurs intervalles, en d'autres termes, l'accord qui, par un seul accent de la voix, fait entendre le grave et l'aigu, comme la seconde, la tierce, etc. Les corps sonores nous offrent un moyen de comparaison pour apprécier le caractère de ces effets harmoniques. Si l'on frappe une cloche, elle fait retentir à chaque coup, selon ses dimensions, la tierce ou la quarte, *la ut*, *sol ut*, et, si elle répète assez sensiblement la répercussion, elle donne tout à la fois la tierce et la quinte, de sorte que l'oreille perçoit en même temps deux ou trois sons distincts. C'est ainsi que les chantres, au moyen âge, faisaient vibrer les accents de la voix, et l'habitude leur en était devenue si familière, que toute mélodie, en ces temps éloignés, se traduisait pour ainsi dire d'elle-même en concert harmonique, car les consonnances ne sont rien autre chose que des accords à une seule voix, et chaque musicien les exprimait tout naturellement et sans effort.

383. — Il est bien difficile, sinon impossible, de reproduire aujourd'hui, avec leurs diverses inflexions, les consonnances que les anciens connaissaient, et dont ils savaient faire une si merveilleuse application. Celle de seconde nous paraît pourtant assez naturelle, et il est aisé d'en saisir au moins les principales nuances. Quelques exemples vont nous le démontrer.

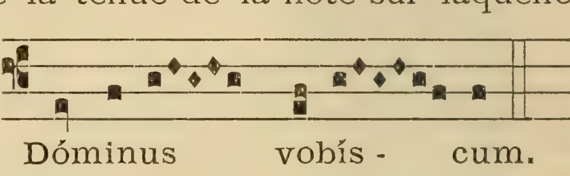


Traduisons ces Versets en consonnances de seconde.

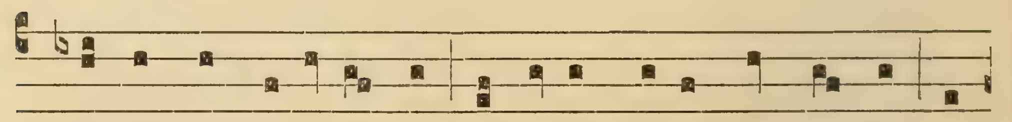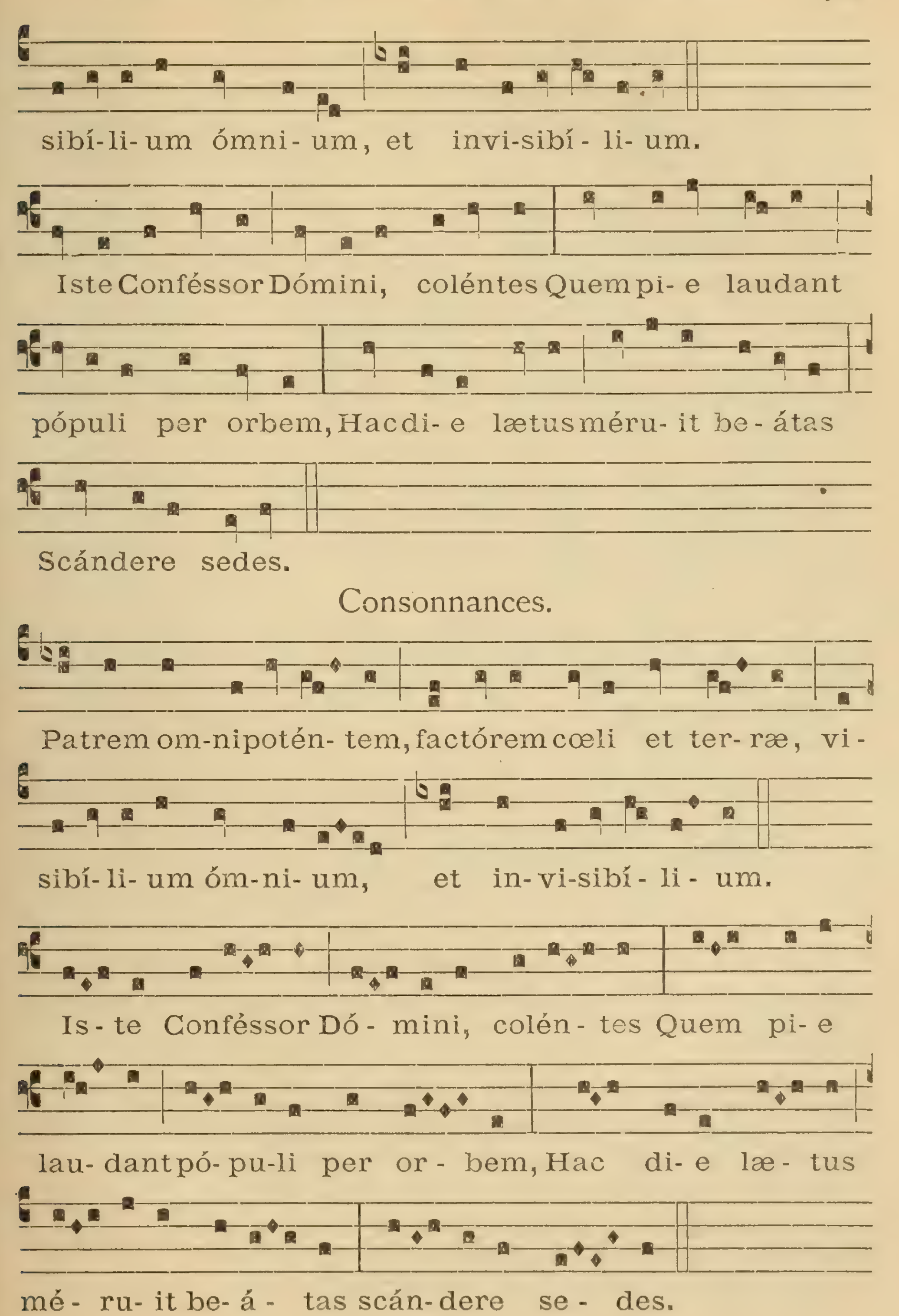


On voit par ces exemples que c'est la note longue ou accentuée qui donne lieu à la consonnance, et qu'elle exprime tout à la fois et simultanément son propre ton et celui de la seconde supérieure.

Remarquons que l'on peut répéter et multiplier les vibrations selon que dure la tenue de la note sur laquelle elles se produisent, et si l'on reprend le premier de nos exemples, on peut le rendre ainsi :

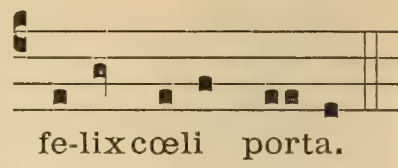


384. — La consonnance à la tierce peut se former sur le chant du Symbole, ainsi que sur le deuxième et le dernier vers de l'hymne *Iste conféssor*, comme on va le voir.

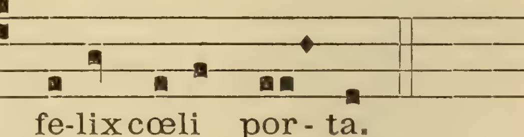



sibí-li-um ómni-um, et invi-sibí-li-um.
Iste Conféssor Dómini, coléntes Quem pi-e laudant
pópuli per orbem, Hac di-e lætus méru-it be-átas
Scándere sedes.
Consonnances.
Patrem om-nipotén-tem, factórem cœli et ter-ræ, vi-
sibí-li-um óm-ni-um, et in-vi-sibí-li-um.
Is-te Conféssor Dó-mini, colén-tes Quem pi-e
lau-dant pó-pu-li per or-bem, Hac di-e læ-tus
mé-ru-it be-á-tas scán-dere se-des.

385. — Nous trouvons une consonnance à la quarte dans le dernier vers de l'hymne *Ave, maris stella,* qui est noté ainsi :

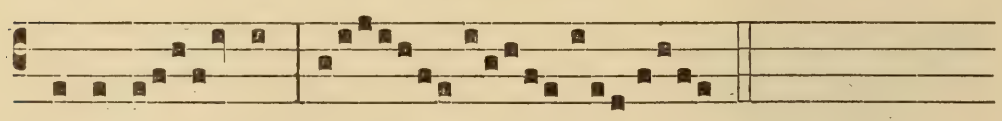


Et dont on peut faire vibrer l'avant - dernière syllabe de cette manière :

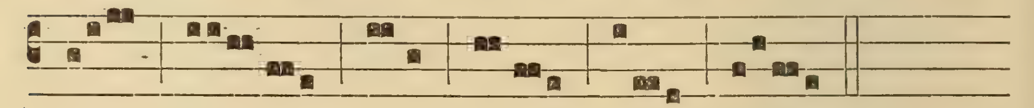


386 — Au reste les consonnances sont entrées souvent dans la composition du chant grégorien, où elles se distinguent très-clairement, comme nous allons le démontrer.

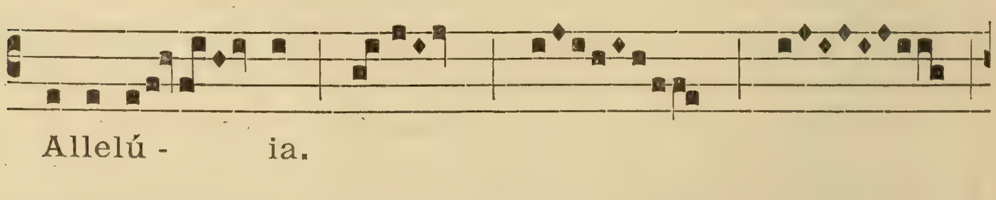
Nous prenons d'abord dans le Graduel l'*Allelúia* et le Verset *Pascha nostrum* de la Messe du jour de Pâques, qui peut se noter dans sa quintessence ou ses assises principales comme il suit :



Le neume, pour l'exécution du chant, a été divisé ainsi :



Puis toutes ces phrases ont été traduites par la consonnance à la seconde, et l'on en a formé ce concert admirable :





Si du Graduel nous passons à l'Antiphonaire, nous trouvons la finale de l'Antienne *O Doctor óptime*, qui, dans sa forme originaire et régulière, doit être notée ainsi :

Fí- li- um De- i.

Mais elle comporte la consonnance à la tierce, que nous avons relevée dans le chant du Symbole, et qui se module ainsi :

Fí - li- um De - i.

La rédaction définitive en a supprimé la note sur laquelle s'accentuent les vibrations, de sorte qu'il n'est resté que cette finale :

De - i.

Un troisième exemple va nous servir de contrôle pour appuyer les démonstrations précédentes. On trouve dans les manuscrits et les anciens livres liturgiques le premier Verset de l'hymne *Vexílla Regis* exprimé sur ce ton :

Vexílla Re-gis pródе- unt.[1]

Si l'on exécute ce chant, on ne se trompera pas en marquant une vibration à la seconde sur le *sol* qui précède la dernière note, et c'est ainsi que cette consonnance a dû être exprimée dès l'origine, car elle se retrouve en tous points dans nos éditions modernes, où elle se module ainsi :

Vexílla Re- gis pró-de- unt.

Les Eglises de Reims et de Sens, dans leur Liturgie du dix-huitième siècle, avaient pourtant conservé l'ancienne forme :

Vexílla Re - gis pród e- unt.

Mais ordinairement ce n'est que dans les riches mélodies que les consonnanes sont notées : quand le chant est simple, comme dans la Psalmodie, elles sont omises, et c'est au chantre à les suppléer.

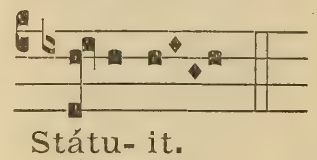
[1] *Sacerdotale Romanum* déjà cité.

387. — Le système grégorien n'est pas le seul qui donne lieu aux consonnances : le chant de saint Ambroise a aussi les siennes, et dans les différents tons de la Psalmodie, dont il forme tous les modèles sur le cantique *Magnificat*, on trouve ce verset noté absolument comme nous avons traduit notre exemple : *In éxitu Israel* :

Et exultávit spí-ri-tus me- us.

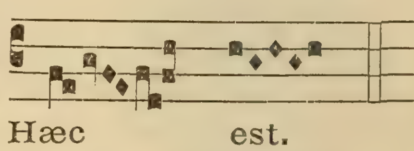
388. — Nous placerons ici quelques explications sur la modulation comme sous le nom de *périélèse*. Bien qu'elle ne soit pas en usage dans le chant grégorien, il est utile de la connaître, parce qu'on la trouve dans toutes les Liturgies gallicanes du siècle dernier.

La périélèse est une consonnance que la voix forme sur la dernière note des intonations en vibrant d'une seconde tout à la fois à l'aigu et au grave. On l'appelle ainsi du mot grec *perieilisis*, parce que le son qui en résulte fait une espèce de circuit. En voici un exemple :



Ordinairement la modulation dure plus longtemps au grave qu'à l'aigu :

et quelquefois même la seconde supérieure disparaît entièrement, de sorte qu'il ne reste que la vibration inférieure :

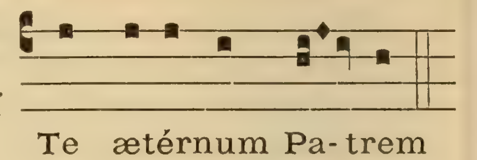


Depuis que la voix a perdu l'usage des consonnances, la périélèse n'est plus qu'un neume qui s'ajoute à l'intonation, et, comme on peut le voir dans tous les morceaux où il est écrit, la note vibrante qui le précède a été retranchée ou maintenue selon qu'il monte ou ne monte pas à l'aigu. On écrira donc ainsi notre première intonation : Státu-it. tandis que notre second exemple conservera sa forme primitive : Hæc est.

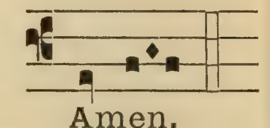
389. — Si les consonnances sont en grande partie notées dans les pièces de chant avec toutes les inflexions qui les caractérisent, la question devient toute simple, et il ne s'agit dès lors que de rechercher le mode d'exécution, mais c'est là, comme nous l'avons dit, une tâche assez arduë, et si l'on voulait connaître et saisir parfaitement les mouvements et les nuances que produisaient autrefois les vibrations de la voix, il faudrait entendre les anciens et leur demander le secret qu'ils ont emporté avec eux, car tout ce qui concerne l'art musical ne peut se transmettre par écrit, et, comme le remarque Jean de Muris, ce n'est pas seul et de soi-même qu'il faut apprendre le chant : on ne peut en acquérir la connaissance qu'en l'entendant de la bouche des autres, et qu'en en faisant un long usage. *Nec per se quisquam cantum potest addíscere, sed opórtet ut aliúnde audiátur, et longo usu discátur*[1]. Aussi nous ne rappelons des consonnances que ce que notre oreille en a retenu dans les quelques circonstances où nous avons pu en juger. C'est ainsi que dans notre jeune âge nous avons entendu un vieillard vénérable, qui faisait l'office de chantre et était attaché au Lutrin depuis le milieu du dix-huitième siècle, d'où lui était venu le surnom de père choriste. Son chant avait retenu quelques vestiges des anciennes consonnances : les vibrations de sa voix étaient assez distinctes, surtout dans la psalmodie, et s'appliquaient à toutes les notes, qui se répercutaient deux ou trois fois selon que le chant était plus ou moins rapide, mais elles ne consistaient guère qu'en une espèce de tremblement à peu près sur le même ton, qui rendait à peine sensible l'intervalle de seconde : elles ressemblaient ainsi à la modulation que l'Antiphonaire parisien de 1681 prescrivait d'appliquer à la fin des Répons.

[1] Jean des Muris dans Gerbert, ton 3. p. 202.

390. — A Rome on fait vibrer encore actuellement, dans le chant du *Te Deum*, la note *si* au milieu du Verset :



Et à *Palerme* le ℟. Amen. s'exprime ainsi :



mais les sons que produisent ces sortes d'exécution sont successifs au lieu d'être simultanés, et ne s'entendent qu'à la suite l'un de l'autre, ce qui ôte à la mélodie toute trace de consonnance. Néanmoins ce chant, si incomplet qu'il nous paraisse, n'en est pas moins propre à nous faire concevoir les accents harmoniques qu'il produisait au moyen âge, et nous croyons bien que le signe qui, dans le *Sacerdotále románum* (n° 354), figure la note finale de l'hymne *Pange lingua*, comportait des accords semblables : c'était une sorte de périélèse que la voix exprimait en sons simultanés.

391. — Mais pour se faire une idée plus exacte de l'harmonie qui accompagnait les mélodies grégoriennes, il faudrait entendre le chant en usage chez les Grecs. Les consonnances qu'il a conservées, bien qu'elles manquent de souplesse et soient trop lourdes, se distinguent néanmoins d'une manière assez sensible, et l'on peut facilement en retenir les principales modulations, car il ne faut pas oublier que les Grecs n'ont aucun livre de notes, et n'appliquent leurs accents mélodiques au texte sacré que de mémoire et sans le secours d'aucun signe. Nous présenterons ici un exemple que nous avons saisi pour ainsi dire au vol et sur une seule audition, et dont nous ne pouvons conséquemment garantir l'exactitude.

Si on analyse cette mélodie, on en trouve la quintessence composée ainsi :

Chaque groupe, comme on le voit, prend la forme du clivus grégorien, et la modulation de la note supérieure rappelle bien ce tremblement de la voix que nous avons déjà signalé (nº 376).

Sect. IV.—DU RHYTHME ACTUELLEMENT EN USAGE.

392. — Après avoir essayé d'esquisser les traits principaux du rhythme en usage chez les anciens, nous allons le décrire dans l'état où il nous est parvenu à la suite de ses diverses transformations.

Nous ne nous arrêterons pas à la méthode que nous avons déjà relevée, à ce chant lourd, monotone et à notes égales, aujourd'hui presque partout abandonné. Dans ce système, la note commune est longue, et la brève, peu fréquente, est cette note en forme de losange qui ne s'applique régulièrement qu'à l'avant-dernière syllabe des mots dactyliques, et qui, par l'effet de l'habitude, avait fini par devenir semi-brève, en sorte que le chant manquait de signe intermédiaire entre cette note rapide et la longue, et avait réellement perdu la note brève. On avait bien essayé depuis quelque temps de le rendre moins lourd en l'exécutant avec plus de célérité, mais ses notes toujours égales, ne devenant longues que devant la semi-brève, n'en conservaient pas moins leur monotonie fatigante et peu agréable. Pour reprendre avec succès cet ancien mode de chant, il faudrait rétablir les ornements et les consonnances qui l'embellissaient dans les siècles passés. Les auteurs des dernières éditions n'ont pas osé tenter une semblable entreprise [1] : ils se sont contentés d'imprimer à la musique sacrée une sorte de mesure basée sur la diversité des notes, et c'est dans les livres de Reims et Cambray que ce genre de ré-

[1] Nous lisons dans la brochure intitulée *Mémoire de la Commission de Reims et Cambray sur la nouvelle édition des Livres de chant romain, 1852.* (Biblioth. nationale B) : " La Commission n'a pas fait tout ce qu'elle aurait voulu faire. Souvent elle a regretté que l'insuffisance des signes actuellement en usage dans le plain-chant ne lui permît pas d'exprimer certaines nuances délicates d'exécution. „

forme a été inauguré, mais nous avons suivi de préférence le rhythme qui vient d'être adopté à Langres. Comme il ne repose pas uniquement sur la distinction des notes, mais plutôt sur la forme des syllabes mélodiques, il nous semble rappeler plus exactement les traditions du moyen-âge, et se prêter davantage aux effets des anciennes consonnances.

393. — Nous avons vu que le chant est syllabique ou composé, selon qu'il contient une ou plusieurs notes sur chaque syllabe. Nous trouvons dans la première catégorie l'Oraison, l'Epître, l'Evangile, le Capitule, les Versicules, les Absolutions et les Bénédictions des Matines, les Leçons, les Prophéties, et la Bénédiction pontificale, et, dans la seconde, les Répons, les Introïts et les autres parties de la Messe comprises au Graduel; mais le plus souvent on voit les deux espèces de chant réunies, car une mélodie n'est pas tellement complexe et chargée de notes qu'elle ne contienne en même temps quelque partie syllabique, et réciproquement le chant le plus simple et le moins orné présente souvent une même syllabe affectée de plusieurs notes. A ce genre pour ainsi dire mixte se rapportent le chant du Symbole, de la Préface et de l'Oraison dominicale, les Antiennes, la Psalmodie et les Hymnes.

394. — Quand le chant est purement syllabique, le rhythme en est déterminé par la quantité liturgique du texte sacré. On applique alors les règles que nous avons exposées précédemment (n° 327) : la note qui exprime la syllabe affectée de l'accent tonique est longue, et doit être caudée à droite, tandis que toutes les autres sans distinction sont brèves ou communes. Les formules mélodiques restent invariables, et ne peuvent recevoir aucune addition, et, quelle que soit la position des notes, elles sont par elles-mêmes indifféremment brèves ou longues, et prennent toujours le caractère des syllabes auxquelles elles s'appliquent. Si cependant plusieurs mots de deux syllabes se suivent, on peut n'en accentuer qu'un sur deux, pour ne pas alourdir la mélodie. Rien n'est donc plus simple ni plus facile à exé-

cuter que le chant syllabique : c'est toujours le texte sacré qui sert à le régler, et l'on doit rejeter toute distinction, dans le même mot, de syllabes faibles ou fortes en dehors de celle qui est accentuée, car elles sont toutes d'égale valeur [1].

395. — Par exception la formule cesse d'être invariable quand la pause a lieu sur un mot dactylique. En ce cas l'avant-dernière note ne peut s'appliquer qu'à la syllabe accentuée, et l'on ajoute pour la pénultième une note brève entre les deux dernières.

On fait encore dans la pratique une autre exception, qui tient surtout à la Psalmodie : quand la formule s'élève en quelque point, dans le milieu de la phrase, au-dessus de la dominante, on adapte une syllabe accentuée à la note supérieure, sauf à intercaler à la suite une note brève pour la syllabe qui se trouve en excédant. Mais cette méthode, qu'il est peut-être bon d'appliquer aux mots dactyliques, est sujette à contestation, ou tout au moins ne doit pas être suivie d'une manière générale et sans distinction [2], parce qu'elle est contraire à certains exemples que nous offre le chant liturgique. On peut citer entre autres les Versicules des trois derniers jours de la semaine sainte et de l'Office des morts, qui ont leur note supérieure, non à la syllabe affectée de l'accent, mais à celle qui la précède (voyez n° 428), et vouloir la déplacer, ce serait transformer la formule et en détruire les effets mélodiques. Dans tous les cas, si l'on admet l'exception dans la Psalmodie, il nous semble néanmoins tout-à-fait irrégulier d'anticiper de plus d'une syllabe la note supérieure, parce que deux syllabes en excédant blesseraient l'oreille et dénatureraient complètement l'harmonie.

Régulièrement la brève ajoutée à la formule se met sur le ton de la note suivante. Néanmoins on la voit souvent dans les livres au degré de la note précédente.

---

[1] Voyez l'extrait du Missel de Lyon n° 337.
[2] Elle est rejetée dans tous les cas par le chant de Reims et Cambray.

396. — Le chant syllabique a sa dominante sur la corde *ut*, de manière que sa tierce inférieure est mineure, et ne comporte qu'un intervalle d'un ton et d'un demi-ton.

397. — Lorsque le chant est composé de plusieurs notes sur la même syllabe, le rhythme auquel il est soumis se tire des différents groupes mélodiques qui rappellent à peu près les anciens neumes en usage pendant le moyen âge, et qui sont : le podatus ou pes, le clivus ou clivis, le torculus, le porrectus, le pressus, et les suites de notes ascendantes et descendantes. Tous ces signes de la musique sacrée ont été déjà exposés et décrits (nos 80 et suivants), et nous ont servi à déterminer la valeur des notes. Mais comme l'Edition de Reims et Cambray les interprète d'une manière différente, il nous paraît utile de faire connaître le système qu'elle a adopté, et nous résumerons en quelques mots le rhythme auquel elle soumet le chant.

398. — La première note du podatus est brève ou semi-brève, tandis que la seconde est longue; dans le clivus, au contraire, c'est la première qui est longue, et la seconde brève ou semi-brève, et l'on applique à ces deux syllabes mélodiques les règles établies par Jean des Muris dans les trois vers suivants :

Pes notulis binis vult sursum téndere crescens..
Vult notulis binis semper descéndere clivis,
Obscurúmque sonum notat illíus nota finis [1]

Ce qui signifie : le son de la voix doit augmenter en s'élevant de la première à la seconde note du podatus, et, dans le clivus, composé aussi de deux notes, descendre de l'une à l'autre en s'affaiblissant sur la dernière.

On voit que le clivus est ainsi assimilé à la plique descendante, dont la seconde note est plus obscure ou plus faible que la première (n° 59).

La plique ascendante, qui a été également conservée, comme nous l'avons dit (n° 94), renverse la proportion des

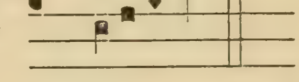
---

Joannes de Muris dans Gelbert, tom. 3. p. 202.

deux notes du podatus : la première est longue, et la seconde est une brève.

Le quilisma, qui est ascendant ou descendant, est une suite de trois ou quatre notes conjointes, dont la plus élevée est longue, tandis que les autres sont brèves, mais lorsqu'il se compose de quatre notes ascendantes, elles s'expriment selon cette proportion déterminée par Jérôme de Moravie :

Prima longa, secunda brevis, tertia semi-brevis, quarta longa, c'est-à-dire, la première est longue, la seconde brève, la troisième semi-brève, et la quatrième longue.



Le torculus et le porrectus ne contiennent en général que des notes communes et égales entre elles.

Mais le rhythme de tous les signes mélodiques qui composent le chant de Reims et Cambray est toujours marqué par la forme même des notes, qui sont communes, caudées ou maximes, et parfois il est sujet à beaucoup de variations. En effet la note caudée fait souvent défaut au podatus et au clivus, et tantôt elle entre dans la composition du torculus et du porrectus, tantôt elle en est exclue. Il en résulte que chaque phrase présente quelquefois un groupe assez confus de notes communes ou brèves entremêlées de longues peu nombreuses, et imprime au chant une certaine volubilité qui lui ôte toute sa grâce et ses plus beaux accents.

399. — Le rhythme que nous appliquons, d'après l'Edition récemment publiée à Langres, donne lieu à des mouvements plus cadencés, et produit une harmonie plus variée et plus suave. C'est la distinction des syllabes mélodiques qui le détermine, et lui imprime son allure musicale. Les notes, qui, dans chaque appogiature, sont brèves, longues, souvent vibrantes, s'expriment selon la progression que nous leur avons assignée (voyez nos 95 et suivants), et se lient dans le chant comme elles sont unies et disposées dans chaque groupe, de sorte que la première devient plus brève que la seconde. Deux notes qui se suivent au même

degré de la gamme ne peuvent être réunies dans une simple prolation lorsqu'elles appartiennent à deux groupes différents; chacune doit donc avoir son expression propre et séparée, et les syllabes mélodiques se distinguent les unes des autres par la tenue assez sensible de la dernière note, mais on doit, en la prononçant, éviter d'interrompre ou entrecouper la voix pour passer au groupe suivant, parce que le chant ne peut être suspendu qu'aux points marqués pour les repos, c'est-à-dire, à la fin des phrases musicales, et, dans les intervalles, on ne doit respirer qu'en cas de nécessité, et toujours entre deux syllabes mélodiques, et alors le temps de la respiration se prend sur la durée de la dernière note exprimée, et doit être à peine remarqué.

Lorsque deux notes longues se rencontrent à la suite l'une de l'autre sans être séparées par un repos, la première s'abrége et perd de sa durée ordinaire, afin d'établir une certaine gradation entre elle et la suivante[1].

400. — Les notes, tout en conservant la différence qu'elles ont entre elles, doivent augmenter en durée à mesure qu'elles sont plus avancées dans la phrase musicale, de telle sorte que les dernières se prononcent plus lentement que les premières, et la finale doit toujours être plus longue que les précédentes, mais elle s'exprime d'une manière plus douce et plus faible, et se termine en diminuant insensiblement d'intensité.

401. — La composition du chant grégorien, dans lequel les syllabes de deux notes sont les plus nombreuses et les plus naturelles, constitue une sorte de dualité musicale qui se reflète dans l'exécution : les notes se suivent deux à deux, et, dans chaque syllabe, elles sont toujours de durée différente et disposées dans le même ordre, la brève avant la longue, de sorte qu'elles présentent, au moins en certains passages, une suite de podatus et de clivus diversement

[1] Voyez le commencement du ℣. *Caro mea*, nº 355 et le 3ᵉ ℣. à la deuxième strophe de la Prose *Dies irae*, nº 178.

entremêlés. Elles produisent ainsi un mouvement, une cadence qui répond en quelque sorte au nombre trois : la brève comporte un temps et la longue en marque deux; celle-ci vaut donc en durée approximativement le double de la première.

Cette suite de deux notes, l'une brève et l'autre longue, qui se répète souvent plusieurs fois, n'est interrompue que par les notes isolées ou réunies au nombre de trois ou quatre dans le même groupe, pour éviter la monotonie, et imprimer au chant la grâce et la variété qui lui sont nécessaires.

Comme cette cadence est naturelle aux mélodies grégoriennes, si plusieurs notes isolées sont disposées deux à deux sous la forme du clivus ou du podatus, on doit leur en appliquer la modulation comme si elles étaient liées, et faire ainsi la première brève et la deuxième longue, avec l'accentuation de la plus élevée. Cette disposition des notes se rencontre dans quelques Antiennes, et surtout dans les Hymnes et dans les Proses[1].

402. — La plique, comme on l'a vu (voyez nos 59 et 398), renverse la proportion entre les deux notes, et nécessite un mode particulier d'exécution. Elle se rattache au système des consonnances (n° 382) et repose principalement sur l'accentuation. On peut fort bien (voyez n° 343), même dans les livres où elle n'est pas marquée, en adapter la modulation à certains podatus ou clivus, et pour lui imprimer toute l'harmonie qu'elle comporte, il faut l'exprimer par un seul mouvement de la voix qui vibre avec une certaine intensité sur la première des deux notes et vient finir en s'affaiblissant insensiblement sur la seconde, mais où trouver aujourd'hui des chantres bien décidés à se plier aux efforts qu'une telle exécution rendrait nécessaires?

403. — Le chant qui n'est pas syllabique a été composé primitivement sans égard à la quantité du texte liturgi-

[1] On peut voir l'Ant. *Caro mea* aux Matines du Samedi-Saint, le 3e vers de l'Hymne *Verbum supérnum pródiens,* le premier de la Prose *Dies irae,* etc.

que, et bien souvent il est contraire aux règles de l'accent. On applique alors les dispositions suivantes :

404. — La pénultième des mots dactyliques (n° 320) reste toujours brève, et ne peut dans aucun cas ni sous aucun prétexte devenir longue, ni par conséquent correspondre à un groupe de plusieurs notes, et, pour en éviter la rencontre, elle s'exprime, comme à la pause du chant syllabique (n° 395), par une brève, qui s'ajoute à la formule, ou se tire du groupe lui-même reporté à la syllabe précédente ou à la suivante.

405. — Le monosyllabe est considéré, dans les intonations, comme la dernière syllabe d'un mot dactylique. Il prend le même caractère lorsqu'il termine la phrase à une pause quelconque ou au point final, mais si le mot dont il est précédé a lui-même la désinence d'un dactyle, sa dernière syllabe devient longue, et doit être chantée comme si elle était affectée de l'accent, parce que la multiplicité des syllabes brèves à la fin de la phrase s'opposerait à l'application régulière des formules. Cette question est résolue dans un autre sens par l'*Antiphonier complet*, qui s'exprime ainsi, ch. 7, art. 3 : quand un monosyllabe termine le Verset, la dernière syllabe du mot précédent est censée brève, et la pénultième toujours longue, comme dans ce passage : *fruménti sátiat te. Quando versus conclúditur per monosyllabam, tunc última praecedéntis dictiónis syllaba censétur brevis, et penúltima semper longa, ut,* fruménti sátiat te. Mais cette décision, nonobstant l'autorité sur laquelle elle s'appuie, doit être rejetée comme vicieuse, parce qu'elle dénature la pénultième des mots dactyliques, qui doit toujours rester brève. Avec notre système la quantité liturgique est maintenue, et ne subit que les infractions qu'on ne peut éviter. On suit alors par nécessité cette règle de la poésie en vertu de laquelle la dernière syllabe d'un vers est brève ou longue à volonté (n° 296). Au reste la difficulté n'existe pas toutes les fois que l'accentuation mélodique a lieu sur le

monosyllabe lui-même, comme nous le verrons en traitant de la psalmodie.

406. — Lorsque la phrase finit par deux monosyllabes, on les exprime comme s'ils ne formaient ensemble qu'un seul mot. Ainsi le décide l'ouvrage que nous venons de citer : quand le Verset se termine par deux monosyllabes, comme dans *fíliis tuis in te*, il se chante de la même manière que s'il finissait par un mot de deux syllabes. *Sed si versus finiátur per duas monosyllabas dictiónes, ut*, fíliis tuis in te, *eódem modo psállitur ac si desíneret per dissyllabam.* (*Antiphonier complet, ibid*).

407. — Sauf ces exceptions, les syllabes non accentuées ne sont susceptibles d'aucune distinction entre elles, et ne peuvent être assujetties à la quantité de la poésie, ni servir à modifier les formules mélodiques, et rien ne les empêche de devenir longues, si la contexture du chant l'exige.

408. — Bien que les Hymnes ne suivent en liturgie que les règles de l'accentuation, on peut néanmoins les soumettre à la mesure métrique de la versification, si le ton sur lequel elles se chantent ne s'y oppose pas, comme on en voit un exemple dans l'Hymne *Sanctórum méritis* du Commun des Martyrs (n° 511), mais il ne faut pas oublier que la poésie rejette absolument les semi-brèves, et que les Hymnes ne peuvent non plus les admettre (n° 329).

409. — Quand le chant est tout à la fois syllabique et composé dans la même formule ou le même morceau, il faut appliquer à chaque espèce les règles qui lui conviennent et ce que nous avons dit des notes isolées (n° 100).

410. — Le rhythme, qui résulte en premier lieu de la disposition et de la valeur inégale des notes, trouve son second élément dans la division du chant en phrases distinctes et séparées. Les repos auxquels il donne lieu sous ce point de vue ont la même durée que les notes du chant syllabique (n° 102, comparez n°s 75 et 90) : ils valent un, deux ou trois temps, et sont marqués par les trois sortes de barres qui coupent diversement la portée (numéro 25).

Cette distinction s'appuie sur l'ordre et l'économie que nous voyons dans la disposition des textes de la Liturgie. En effet les diverses parties de la Messe et de l'Office, Introïts, Graduels, Répons, Versets, Antiennes, etc, se divisent généralement en deux fractions, qu'on sépare par deux points : *Haec dies, quam fecit Dóminus : exultémus, et laetémur in ea.* Cette division est indiquée dans le chant par la barre qui traverse la portée de haut en bas, et qui nécessite un repos de la même durée qu'une note longue.

411. — Chacune des deux fractions se subdivise selon que le comportent les différentes phrases mélodiques et le sens du texte sacré. Ces subdivisions se distinguent par la petite barre, qui ne traverse qu'une partie de la portée, et n'exige qu'un repos égal à la durée d'une note brève.

Dans les parties qui ne sont pas notées, comme les Versets des Psaumes et des Cantiques et les Versicules, une seule subdivision suffit; mais elle est de rigueur, surtout les Dimanches et jours de fêtes, et peut être marquée par un *guillemet*, ", quand elle ne l'est pas par une virgule ou autre signe de ponctuation : *Sicut locútus est* " *ad Patres nostros : Abraham, et sémini ejus in saecula.* „

Au Temps pascal la subdivision se place entre le Versicule et l'*Allelúia* qui le termine :

Amávit eum Dóminus et ornávit eum, allelúia.

412. — Enfin la finale de chaque partie de l'Office est indiquée par la double barre tirée de haut en bas au travers de la portée, et qui annonce un repos de trois temps, c'est-à-dire, égal à la durée de trois notes communes.

Il est de la plus haute importance d'observer exactement ces divisions du chant grégorien, et de donner à chaque pause la durée qui lui convient.

413. — A ces distinctions se rattache la tenue de la dernière note, qui comporte également trois degrés différents : faible et simple au point marqué par la petite barre, elle doit être plus sensible à la division de la phrase

par la barre traversant toute la portée, et avoir la durée d'une syllabe accentuée à la pause finale. La bonne exécution du chant exige qu'on exprime suffisamment ces diverses nuances, la dernière surtout, même dans le chant syllabique, afin de laisser à la voix un certain écho ou retentissement qui donne plus de grâce à la mélodie et en fait mieux saisir le ton et le caractère. Ce système a toujours été suivi pendant le moyen âge, et Gui d'Arezzo, qu'on regarde comme le créateur de la musique moderne, l'a formulé au XIe siècle en ces termes : " *Tenor vero, id est, mora últimae vocis, qui in syllaba quantuluscúmqne est, ámplior in parte, diutíssimus vero in distinctióne, signum in his divisiónibus exístit*, c'est-à-dire, la tenue ou durée de la dernière note, faible au bout de la syllabe, ou trait mélodique de peu d'étendue, plus marquée au point de partage de la phrase, et très-longue à la pause finale, sert à distinguer ces trois divisions du chant. On doit donc rejeter absolument l'usage, d'origine toute récente, qui consiste à ne produire sur la dernière note qu'un son arrêté court et subitement, et pour ainsi dire étranglé, d'où résulte cette espèce de heurt ou choc de la voix qui affecte si péniblement les assistants.

Chapitre V. DES DIVERSES ESPECES DE CHANT

414. — Il s'agit maintenant d'appliquer les principes que nous venons d'exposer, et, pour conserver la division admise précédemment (n° 393), nous distinguerons entre les diverses parties de l'Office : les unes sont notées et figurent en cette forme dans tous les livres de chœur, où il suffit, pour les chanter, d'en suivre la composition mélodique, après en avoir toutefois modifié le rhythme, s'il n'était pas conforme aux règles que nous en avons tracées; les autres, au contraire, se modulent sur un type unique, qui, dans chaque espèce, sert de modèle à toutes indistinctement, et s'adapte de mémoire aux textes du Missel et du Bréviaire.

Nous commencerons par ces dernières qui comprennent tous les chants syllabiques et la Psalmodie, et nous en donnerons les formules à mesure que nous en ferons la description.

Section I. — CHANT DE L'ORAISON.

415. — L'Oraison se dit à Vêpres et à Laudes immédiatement après les Antiennes à *Magníficat* et à *Benedíctus*, à Prime et aux autres Heures après le Répons bref, et à Complies après l'Antienne *Salva nos*, mais elle est précédée des Prières quand on les dit :

A Prime et à Complies l'Oraison ne change jamais, excepté pendant les trois jours qui précèdent la fête de Pâques.

Avant l'Oraison, même quand on récite seul l'Office, on dit toujours :

℣. *Dóminus vobíscum.*

Et l'on répond : *Et cum spíritu tuo.*

Si celui qui récite ou chante l'Office n'est pas diacre ou prêtre, au lieu du ℣. *Dóminus vobíscum*, il dit : ℣. *Dómine, exáudi oratiónem meam.*

℟. *Et clamor meus" ad te véniat.*

On dit ensuite *Orémus*, puis l'Oraison, qu'on termine par la conclusion, et après qu'il a été répondu *Amen*, on répète : ℣. *Dóminus vobíscum*, ℟. *Et cum spíritu tuo*, ou ℣. *Dómine, exáudi oratiónem meam.* ℟. *Et clamor meus " ad te véniat.*

Ensuite on dit ℣. *Benedicámus Dómino.*

℟. *Deo grátias*, puis le ℣. *Fidélium ánimae.*

Ce Verset ne se dit pas après *Benedicámus Dómino.* à Prime avant *Pretiósa*, ni à Complies avant *Benedícat et custódiat nos*, ni quand on dit à la suite d'une Heure canoniale le petit Office de la B. V. Marie, l'Office des morts, les sept Psaumes de la Pénitence, ou les Litanies des Saints.

S'il y a plusieurs Oraisons, chacune est toujours précédée du mot *Orémus*, et ce n'est qu'après la dernière qu'on répète le ℣. *Dóminus vobíscum*, ou *Dómine, exáudi oratiónem meam.*

Quand l'Oraison s'adresse à Dieu le Père, elle se termine par cette conclusion :

Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum; qui tecum vivit et regnat in unitáte Spíritus sancti Deus : per ómnia saecula saeculórum. ℟. *Amen.*

S'il est fait mention de N. S. J. C. au commencement de l'Oraison, au lieu de dire *Per Dóminum nostrum*, on dit *Per eúmdem Dóminum nostrum.*

Et s'il n'en est fait mention qu'à la fin, on se sert de cette conclusion :

Qui tecum vivit et regnat in unitáte Spíritus sancti Deus: per ómnia saecula saeculórum. ℟. *Amen.*

Quand l'Oraison s'adresse au Fils, on finit ainsi :

Qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitáte Spíritus sancti Deus : per ómnia saecula saeculórum. ℟. *Amen.*

S'il est fait mention du Saint Esprit dans l'Oraison, au lieu de dire *in unitáte Spíritus*, on dit *in unitáte ejúsdem Spíritus sancti Deus.*

Quand il y a plusieurs Oraisons, la première et la dernière se terminent seules par la conclusion, mais les Oraisons qui se récitent à la suite des Litanies et à l'Office des morts le premier jour du mois et les lundis de l'Avent et du Carême, se disent toutes successivement sous un seul *Orémus*, et la conclusion ne se met qu'après la dernière.

A la Messe l'Oraison est toujours précédée du ℣. *Dóminus vobíscum*, ℟. *Et cum spíritu tuo*, et du mot *Orémus*, et se termine par la conclusion comme à l'Office, et, lorsqu'il y a plusieurs Oraisons, ce n'est que devant la première et la seconde qu'on dit *Orémus*, et la conclusion ne se met, comme à l'Office, qu'après la première et la dernière. Mais elle ne doit pas être supprimée après la première Oraison,

même aux fêtes classiques, quand il y a quelque Mémoire à faire. Le Missel nous en donne la preuve à la Messe de l'aurore de la Nativité de N. S., dont l'Oraison contient bien la conclusion *Per eúmdem*, nonobstant la mémoire de sainte Anastasie[1]. Si cependant un jour de fête qui ne doit avoir qu'une Oraison, il s'en récitait une seconde qui ne serait pas prescrite par la rubrique, par exemple, celle du Saint Sacrement à cause de l'exposition pendant la Messe le jour de l'Assomption ou de la fête de tous les Saints, la conclusion serait unique et renvoyée à la fin de la deuxième Oraison.

Quand une Oraison, à l'Office ou à la Messe, est la même qu'une précédente déjà dite, elle se remplace par une autre qu'on prend au Propre ou au Commun, pour ne pas dire deux fois la même Oraison.

La conclusion ci-dessus indiquée s'appelle longue, *lóngior conclúsio.* Il y en a une autre qu'on nomme brève, *brevis conclúsio.* Elle sert à l'Oraison qui se dit à la suite de l'Antienne à la B. V. Marie après l'Office, et à l'Oraison des Vêpres et des Laudes du petit Office de la B. V. Marie, ainsi qu'à l'Office des morts le premier jour du mois et les lundis de l'Avent et du Carême, à l'aspersion de l'eau bénite le Dimanche, et toutes les fois qu'on récite une Oraison en dehors de l'Office.

Cette conclusion, selon les distinctions ci-dessus exprimées pour la longue, est conçue ainsi :

Per Christum Dóminum nostrum. ℟. *Amen.*
Per eúmdem Christum Dóminum nostrum.
Qui tecum vivit et regnat in saecula saeculórum.
Qui vivis et regnas in saecula saeculórum.

L'Oraison se compose ordinairement de trois parties, qu'on distingue par ces trois signes de division, les deux points : la virgule surmontée d'un point ; et le point . Cette

---

[1] Le Propre de Châlons nous présente un second exemple : à la fête de saint Memmie, double de première classe, fixée au Dimanche par l'Indult de concession, l'Oraison est suivie de la conclusion *Qui tecum vivit*, après laquelle on lit : *Fit Commemoratio Dominicae occurrentis.*

ponctuation indique la modulation et les pauses à observer : elle n'a pas précisément pour objet de marquer le sens du texte sacré, mais elle sert à diriger le chant, et c'est pour le régler qu'elle a été introduite dans la Liturgie.

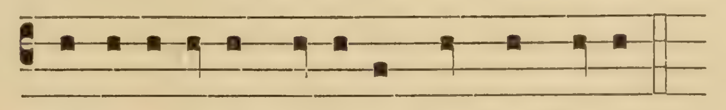
La conclusion se divise et se module de la même manière que l'Oraison, mais dans un ordre inverse, car la mélodie de la virgule y précède toujours celle des deux points.

416. — Le chant de l'Oraison, qui est entièrement syllabique et s'exécute sur le ton de la dominante (n° 396), est festival ou férial. Le premier sert aux fêtes doubles et semi-doubles et aux Dimanches, et le second aux féries et aux fêtes simples, ainsi qu'à l'Office et à la Messe des Morts.

Le chant festival ne s'emploie qu'à Vêpres, à Matines, à Laudes, à la Messe, et aux fonctions solennelles telles que saluts et processions du Saint Sacrement, etc, mais l'Oraison se chante sur le ton férial aux petites Heures et à Complies les jours de fêtes et les Dimanches, et à tout l'Office et à la Messe les autres jours, aux services pour les morts, et aux fonctions non solennelles.

Quel que soit le chant de l'Oraison, le ℣. *Dóminus vobíscum*, le ℟. *Et cum spíritu tuo*, et le mot *Orémus*, qui la précèdent, ont toutes leurs notes au ton de la dominante. On chante de même le ℟. *Amen* à la fin de la conclusion.

Aux féries de Carême on dit après la Postcommunion une Oraison sur le peuple, précédée du mot *Orémus*, après lequel le diacre, ou, à défaut de diacre, le célébrant chante ce qui suit :



Humi-li - áte cápi-ta vestra De- o.

§ I. CHANT FESTIVAL.

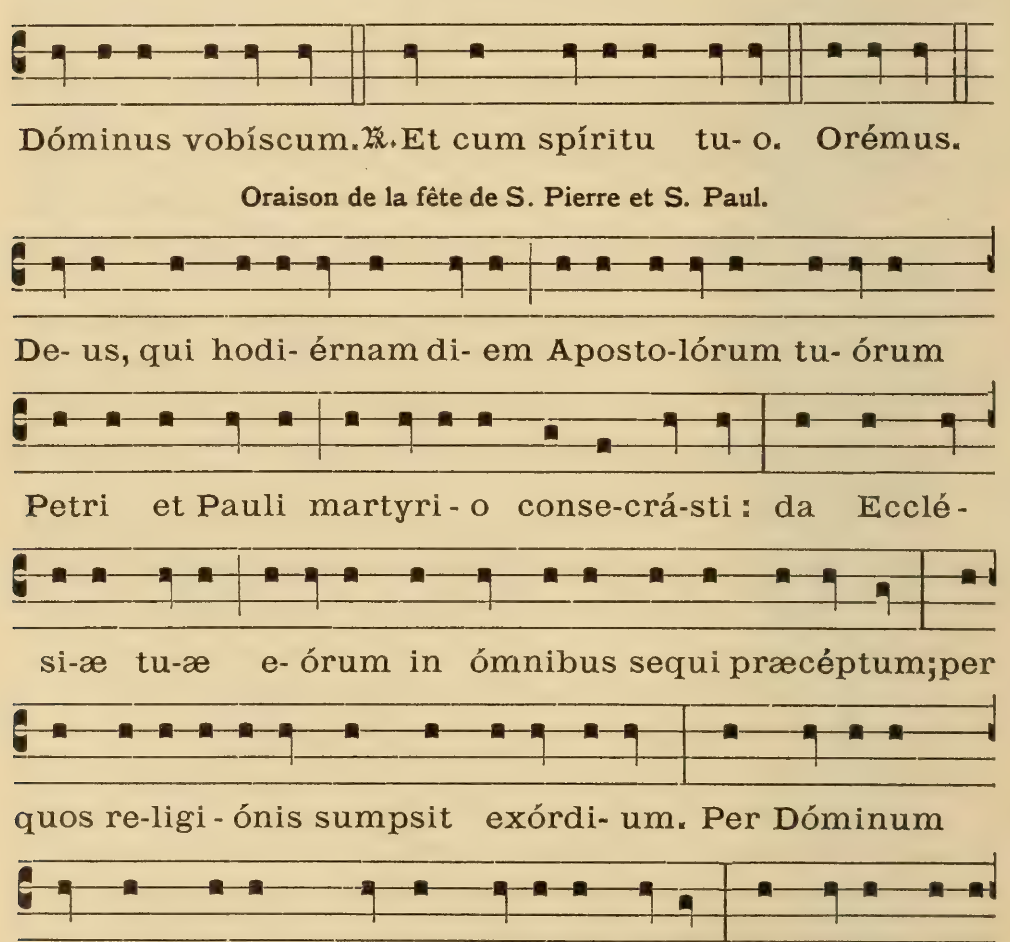
417. — Le chant festival, qui doit exprimer la solennité, varie ses modulations aux diverses pauses.

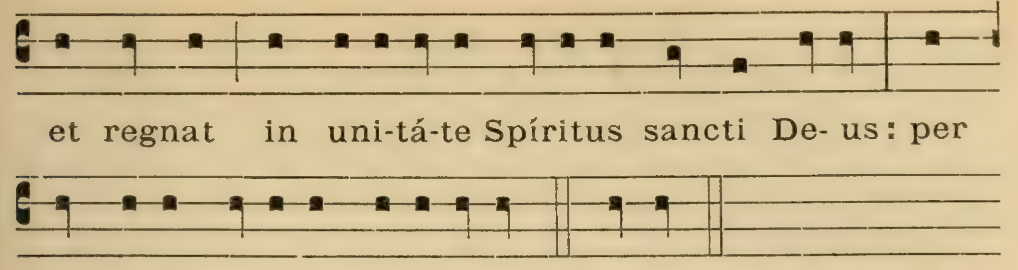
Il se termine aux deux points par quatre notes, dont la première s'abaisse d'un demi-ton et la deuxième d'une tierce au-dessous de la dominante, sur laquelle se chantent les deux dernières : *si la ut ut.* Cette formule s'applique également aux mots *Sancti Deus* de la conclusion.

La pause de la virgule, qui sert aussi au mot *tuum* de la conclusion, descend, sur la dernière syllabe, d'une seconde mineure en *si.*

Enfin le point et la fin de la conclusion se terminent sans inflexion comme à l'Oraison de la férie.

Exemple.





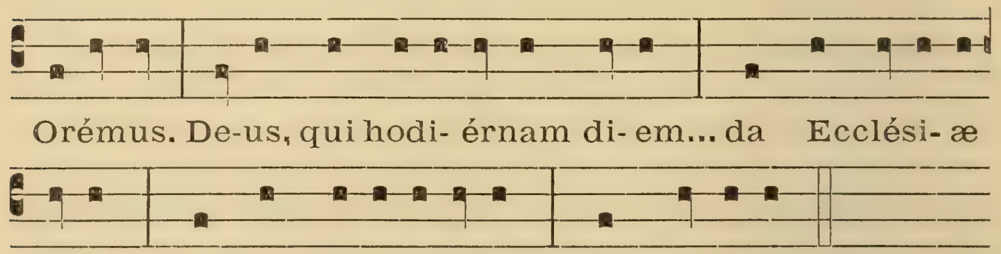
Les pauses doivent être observées ponctuellement, et l'ordre n'en peut être interverti. Si donc une Oraison n'est divisée qu'en deux parties, il faut supprimer la virgule, et jamais n'en reporter la mélodie au point. De même, si une pause a été négligée par oubli, il faut l'omettre absolument, parce que le point doit toujours conserver sa formule particulière.

D'un autre côté, quand une Oraison ne contient que deux parties, si la dernière est néanmoins susceptible de division, il est bon d'y introduire la modulation de la virgule. On peut donc, si le sens du texte le permet, suppléer les pauses ou même les déplacer, sans toutefois en changer l'ordre, et l'on doit autant que possible n'en omettre aucune, quand même l'Oraison n'aurait d'autre signe de ponctuation que la virgule simple. Nous citerons comme exemples de ces trois cas, en premier lieu, l'Oraison des Martyrs, *Deus qui nos concédis*, qui n'a que deux parties, et dont la dernière est facile à diviser ainsi : *da nobis in aetérna beatitúdine; de eórum societáte gaudére;* en second lieu, la collecte du troisième Dimanche après l'Epiphanie, qui peut se chanter de ces deux manières : *Omnípotens sempitérne Deus, infirmitátem nostram propítius réspice : atque ad protegéndum nos; déxteram tuae Majestátis exténde. Omnípotens sempitérne Deus : infirmitátem nostram propítius réspice; atque ad protegéndum nos déxteram tuae Majestátis exténde;* et enfin la Postcommunion du troisième Dimanche après Pâques, à laquelle il convient d'appliquer la modulation des trois pauses en la divisant ainsi : *Sacraménta*

quae súmpsimus, quaesumus Dómine : et spirituálibus nos instáurent aliméntis; et corporálibus tueántur auxíliis.

Dans quelques diocèses l'Oraison festivale commence par une sorte d'intonation, qui se répète à chaque pause, et consiste en ce que la première note, au lieu d'être au degré de la dominante, se met à la tierce inférieure en *la*.

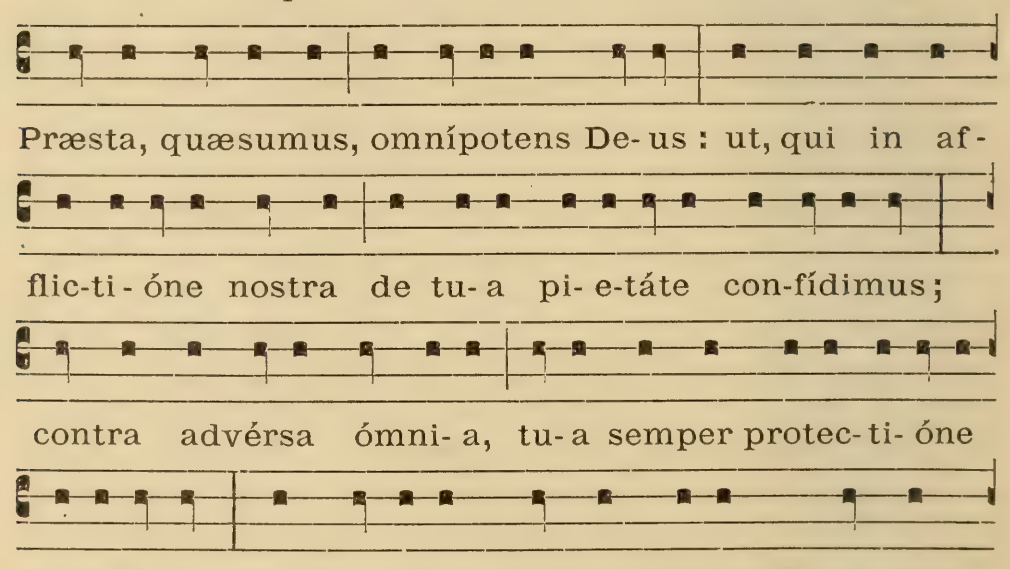
Exemple.

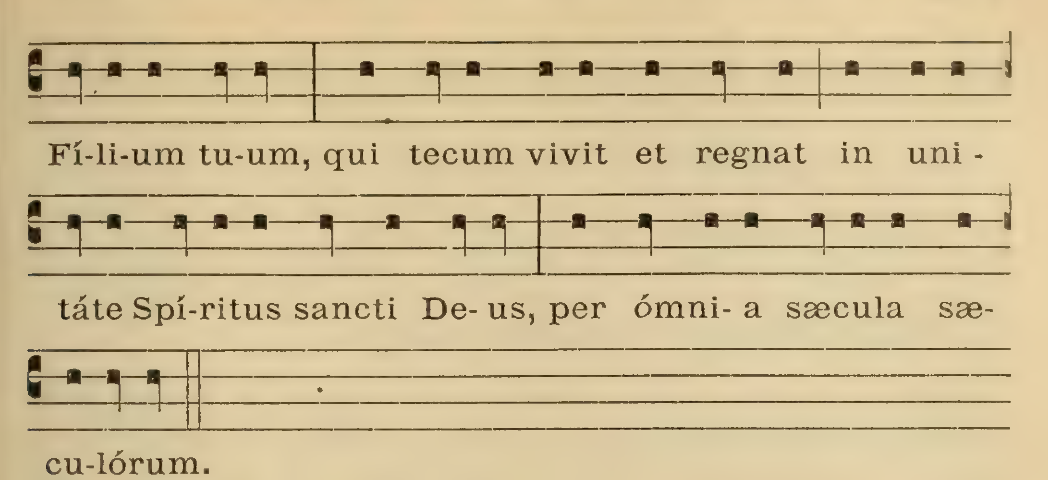


§ 2. CHANT FÉRIAL.

418. — Le chant férial, qui s'exécute au ton de la dominante dans toute l'Oraison, n'a d'autre modulation à chaque pause que la tenue de la dernière note, sur laquelle on appuie comme il a été précédemment expliqué (n° 413).

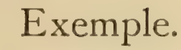
Exemple. — **Oraison du Lundi des Rogations.**

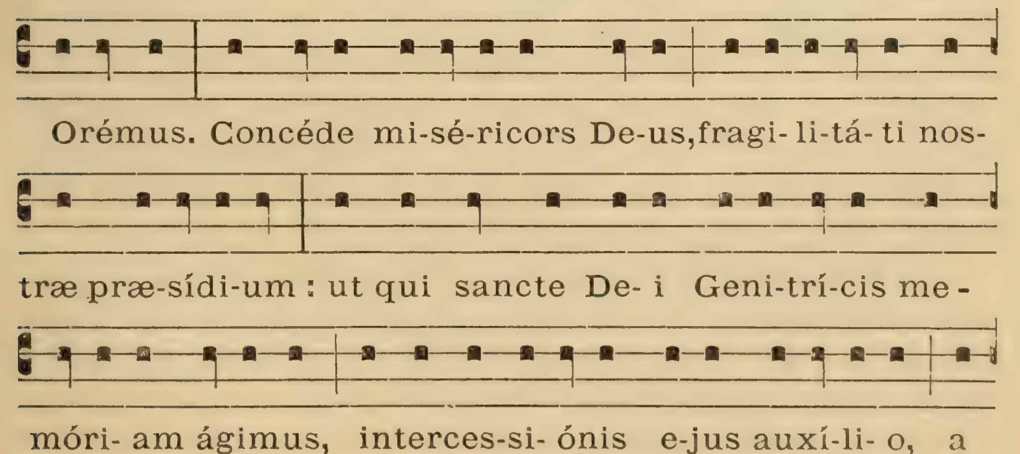


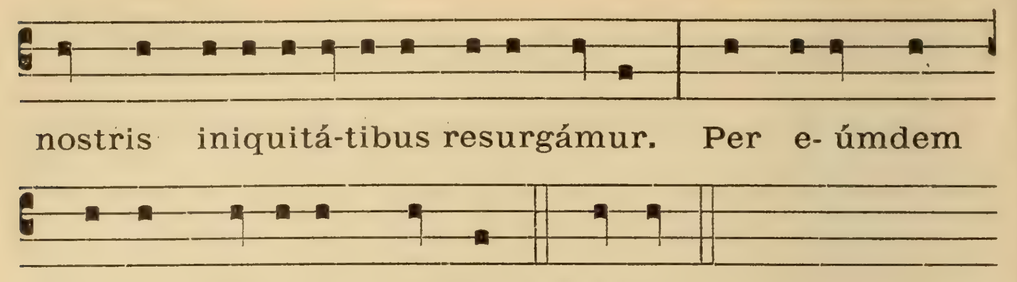


419. — Il existe un autre chant férial, sur lequel on récite l'Oraison qui se dit à la fin de l'Office après l'Antienne à la bienheureuse Vierge Marie, l'Oraison *Dirígere* à Prime, l'Oraison *Non intres* qui précède le Répons des morts, les Oraisons qui suivent les Litanies, et celle après l'aspersion de l'eau bénite le Dimanche, ainsi que les Oraisons de la Bénédiction des Cierges, des Cendres et des Rameaux, et toutes celles qui ne se rattachent pas à l'Office.

Ce chant est absolument le même que le précèdent, mais sa modulation se borne à la pause des deux points, et s'abaisse d'une tierce en *la* sur la dernière syllabe de l'Oraison et de la conclusion.


Exemple.





Quand plusieurs Oraisons se disent sous la même conclusion, comme après les Litanies, l'inflexion en *la* ne se fait qu'à la dernière. Elle ne s'applique pas non plus aux deux Oraisons qui précèdent la bénédiction des Rameaux : la première, suivant la rubrique du Missel, se chante comme l'Oraison à la Messe de la férie, et la seconde finit par l'intonation de la Préface.

§ 3. ORAISONS DU VENDREDI SAINT.

420. — Les Oraisons qui se disent le jour du Vendredi-Saint à la Messe des Présanctifiés, après la Passion, ont une mélodie toute particulière.

Elles sont composées ainsi : une première partie, en forme d'avertissement ou de monition, sert d'exhortation à la prière et en expose l'objet. Vient ensuite l'Oraison proprement dite, précédée du mot *Orémus*, à la suite duquel le diacre dit : *Flectámus génua*, puis le sous-diacre ou le chœur répond : *Leváte*.

La première partie, autrement dite monition, se divise, selon le sens du texte, en plusieurs fractions, séparées ordinairement par deux points, et qui ne doivent pas être trop multipliées, afin qu'elles puissent toutes contenir l'intonation et la terminaison mélodique.

Le chant, que le Missel présente sur la corde *fa*, est purement syllabique et au ton de la dominante, mais l'intonation se met sur la première syllabe à la tierce inférieure, et la formule aux deux points est la même qu'à l'Oraison festivale, sauf les deux dernières notes, qui sont abaissées

d'un demi-ton en *mi*. Toutes les pauses se modulent ainsi jusqu'au dernier membre de phrase, qui continue sur la corde *mi*, et se termine par quatre notes, la première abaissée d'une tierce en *ut*, les deux suivantes élevées successivement par degrés conjoints au-dessus de la première, et la dernière faisant inflexion en *ré*. Dans les mots dactyliques la finale est composée de deux notes, parce que le point le plus élevé s'applique à la syllabe frappée de l'accent.

Dans certains diocèses on fait une coupure au dernier membre de phrase en élevant d'un demi-ton en *fa* la syllabe accentuée qui la précède.

On chante sur le même ton que la finale de la monition le mot *Orémus* qui suit, en en modulant la deuxième syllabe par un podatus *ut ré*.

La mélodie de *Flectámus génua*, qui est toute syllabique, commence à la quarte au-dessous de la dernière note d'*Orémus*, devenue dominante, et, remontant d'une tierce, elle se termine par la modulation finale de la monition, mais en forme dactylique.

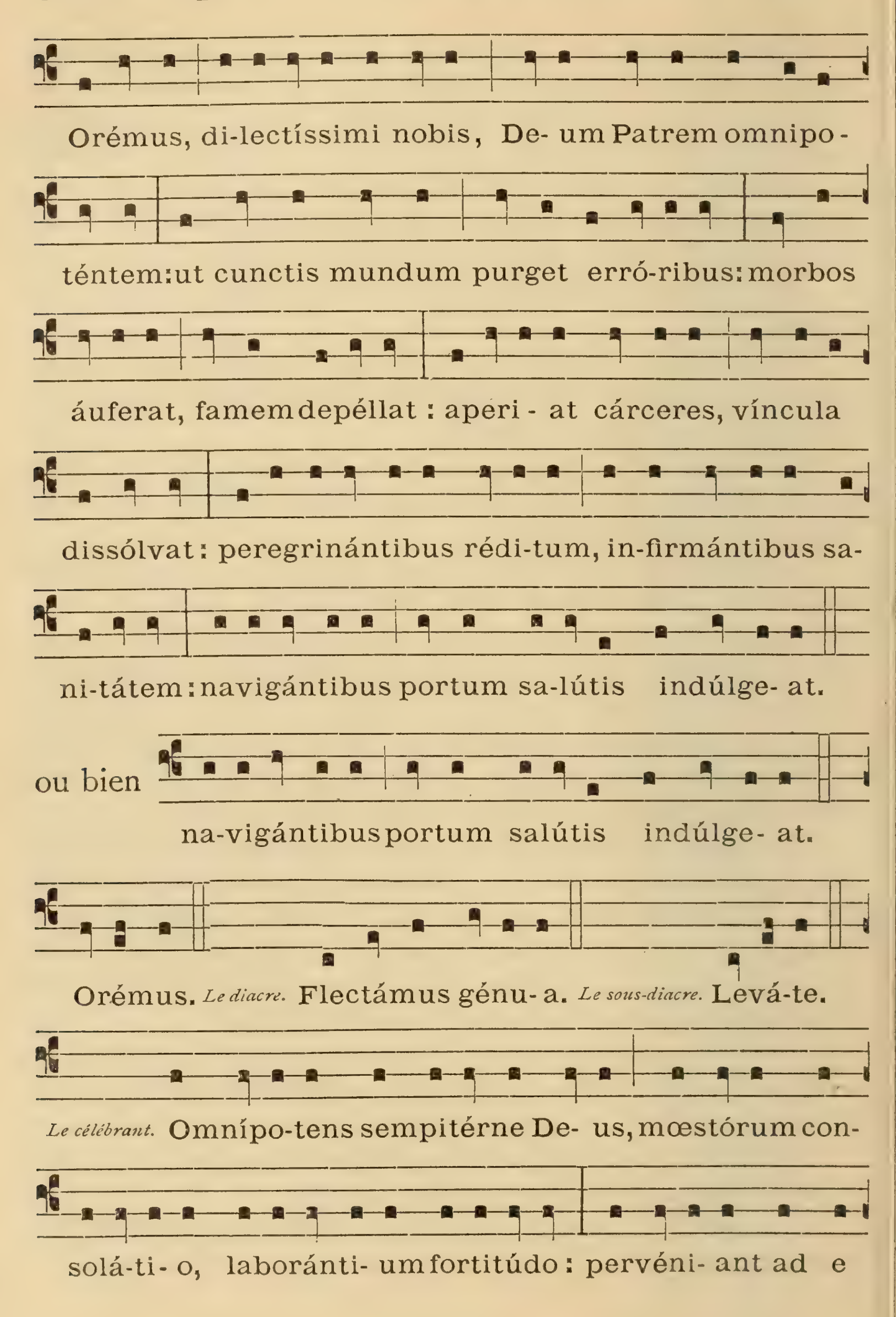
La même formule s'applique à *Leváte*, mais, pour l'adapter à ces trois syllabes, on réunit en podatus la deuxième et la troisième note, et l'on supprime la quatrième.

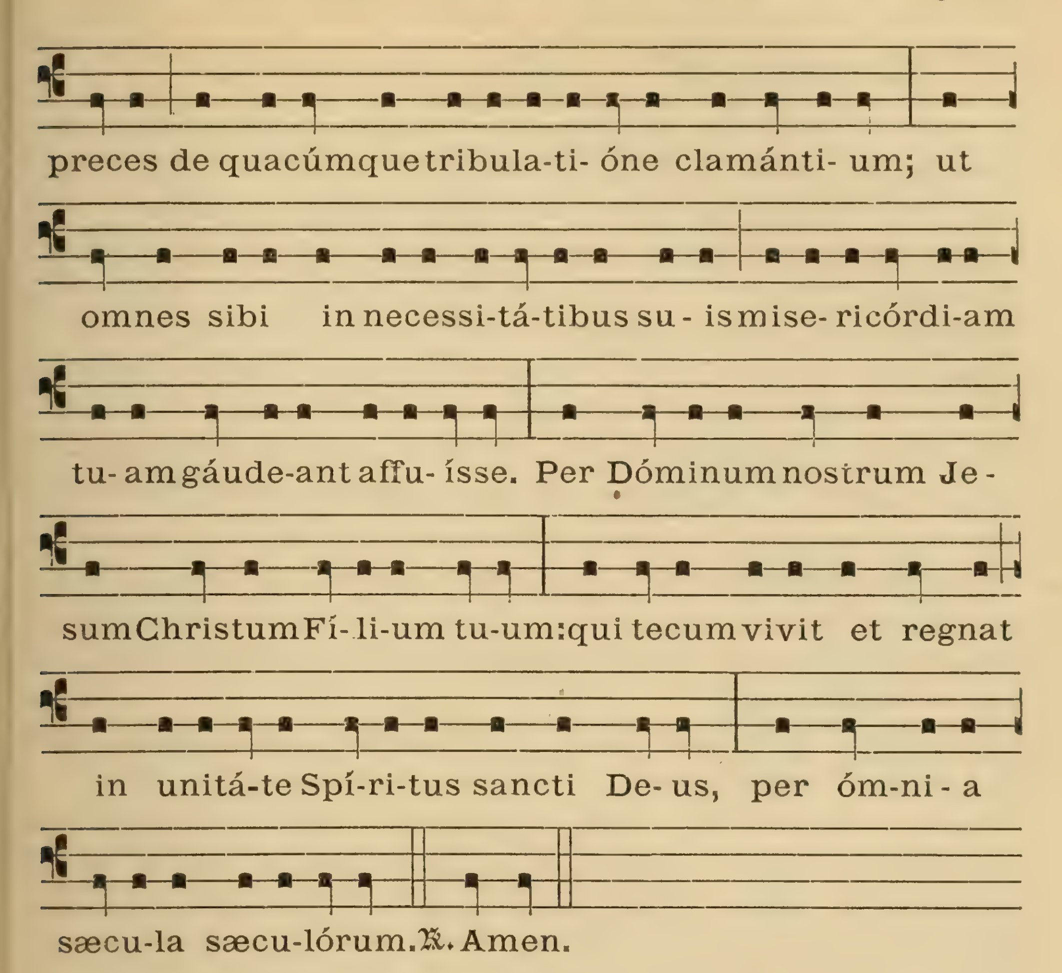
On chante toujours ainsi *Orémus*, *Flectámus génua*, *Leváte*, quand une Oraison se dit à l'autel sans être précédée du ℣. *Dóminus vobíscum*, ce qui n'a lieu qu'aux Quatre Temps et entre la Septuagésime et la fête de Pâques, et encore il faut en excepter les Dimanches et les Quatre Temps de la semaine de la Pentecôte.

Le célébrant récite ensuite l'Oraison au ton de la dernière note de *Leváte* selon la formule mélodique qui sert à la Messe de la férie, et la termine par la conclusion ordinaire.

L'Oraison pour les Juifs se dit sans être précédée des mots *Orémus*, *Flectámus génua*, *Leváte*.

On donne ici, comme exemple, l'Oraison pour éloigner les adversités.


Orémus, di-lectíssimi nobis, De- um Patrem omnipo-
téntem: ut cunctis mundum purget erró-ribus: morbos
áuferat, famem depéllat : aperi - at cárceres, víncula
dissólvat: peregrinántibus rédi-tum, in-firmántibus sa-
ni-tátem: navigántibus portum sa-lútis indúlge- at.
ou bien
na-vigántibus portum salútis indúlge- at.
Orémus. Le diacre. Flectámus génu- a. Le sous-diacre. Levá-te.
Le célébrant. Omnípo-tens sempitérne De- us, mœstórum con-
solá-ti- o, laboránti- um fortitúdo: pervéni- ant ad e



421. — Le Cérémonial des Evêques, qui confirme pleinement les principes que nous avons émis précédemment (nos 413 et 417), s'exprime ainsi sur la manière de réciter les Oraisons : " La règle exige que, dans chaque mode, le festival et le férial, les Oraisons se chantent d'un ton imposant et convenable, avec décence et gravité, et avec un repos à chaque pause, et surtout au point final. " *Reguláre autem est, ut in utróque tono voce gravi et competénti interpósita áliqua mora in fine cujúslibet cláusulae, et praesértim in cláusula finali, ac cum decóro et gravitáte reciténtur Oratiónes* [1].

[1] *Caerimoniále Episcopórum, de Oratiónibus seu Colléctis,* cap. xxvii.

Section II. — CHANT DE L'EPITRE.

422. — L'Epître se chante en entier sur le ton de la dominante, sans autre rhythme que des notes brèves et longues, en tout conformes à la quantité des syllabes.

On marque le point par une tenue sensible de la dernière note, pour le distinguer des deux points, qui n'exigent qu'une pause ordinaire.

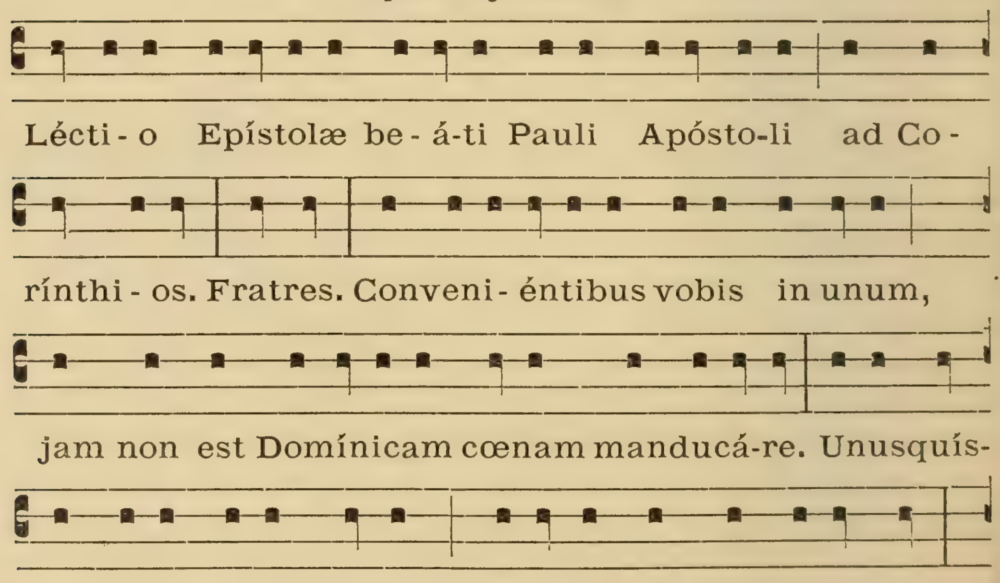
Le mot *Fratres*, au commencement de l'Epître, se module comme la pause du point.

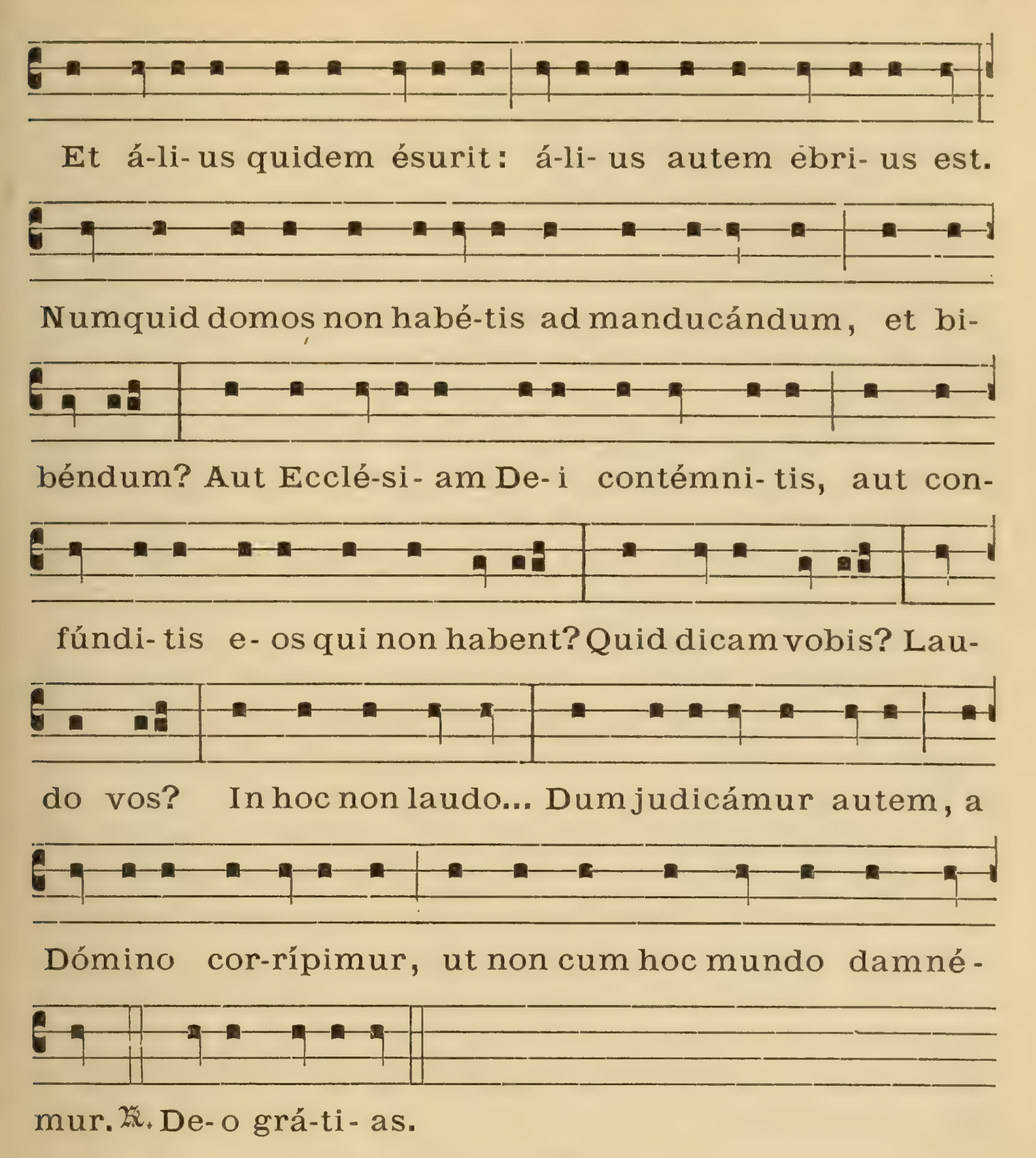
Lorsque la phrase contient une interrogation marquée par ce signe ?, le chant s'abaisse d'un demi-ton sur les deux dernières syllabes, et finit en remontant à la dominante en forme de franculus (n° 58). Cette modulation, qui s'applique également à l'Evangile, aux Leçons et aux Capitules, serait défectueuse si on l'anticipait d'une syllabe dans les mots dactyliques.

L'Epître est suivie du ℟. *Deo grátias*, qui se chante sur le ton de la dominante.

FORMULE.

Epître du Jeudi-Saint.





Le chant de l'Epître n'est pas une récitation monotone, à notes égales et sans rhythme. Il faut l'exécuter sur le même ton que les autres parties de l'Office, sur ce qu'on appelle le ton du chœur, et, comme disent les Italiens, *in chorda choráli*, avec la nuance bien sensible des notes longues et des différentes pauses, de manière à faire comprendre aux fidèles qu'ils entendent un chant, et non une simple lecture.

Section III. — CHANT DE L'EVANGILE.

423. — Le chant de l'Evangile, comme le précédent, est syllabique et se fait au ton de la dominante.

Les deux points comportent la même tenue que la pause principale de l'Epître, et la modulation du point se compose de quatre notes, dont la première est abaissée d'une tierce, tandis que la seconde, qui doit toujours précéder la syllabe accentuée, reprend avec les deux autres le ton de la dominante.

L'inflexion, qui fait ici l'effet de l'accent grave, peut s'exprimer par une note longue, mais si elle correspond à une pénultième dactylique, elle ne doit pas être anticipée sur la syllabe précédente, et il n'est pas toujours possible de la mettre, comme l'accent grave, à la fin des mots, parce que l'harmonie en souffrirait.

Si la phrase se termine par un monosyllabe, elle rejette l'inflexion, et a la même désinence qu'aux deux points; autrement il serait le plus souvent impossible d'appliquer régulièrement la formule.

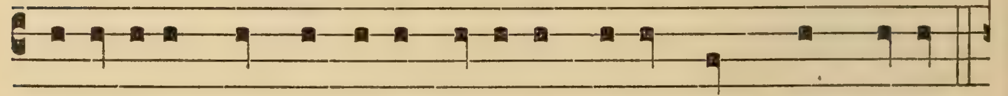
Le point final est marqué sur la syllabe accentuée de l'avant-dernier mot par trois notes conjointes remontant de la tierce à la dominante, mais les monosyllabes ne comptent pas dans cette terminaison.

Le ℟. *Glória tibi Dómine* qui suit le ℣. *Inítium* ou *Sequéntia* au commencement de l'Evangile, et le ℟. *Laus tibi Christe*, qui se dit à la fin, ont toutes leurs notes au ton de la dominante.

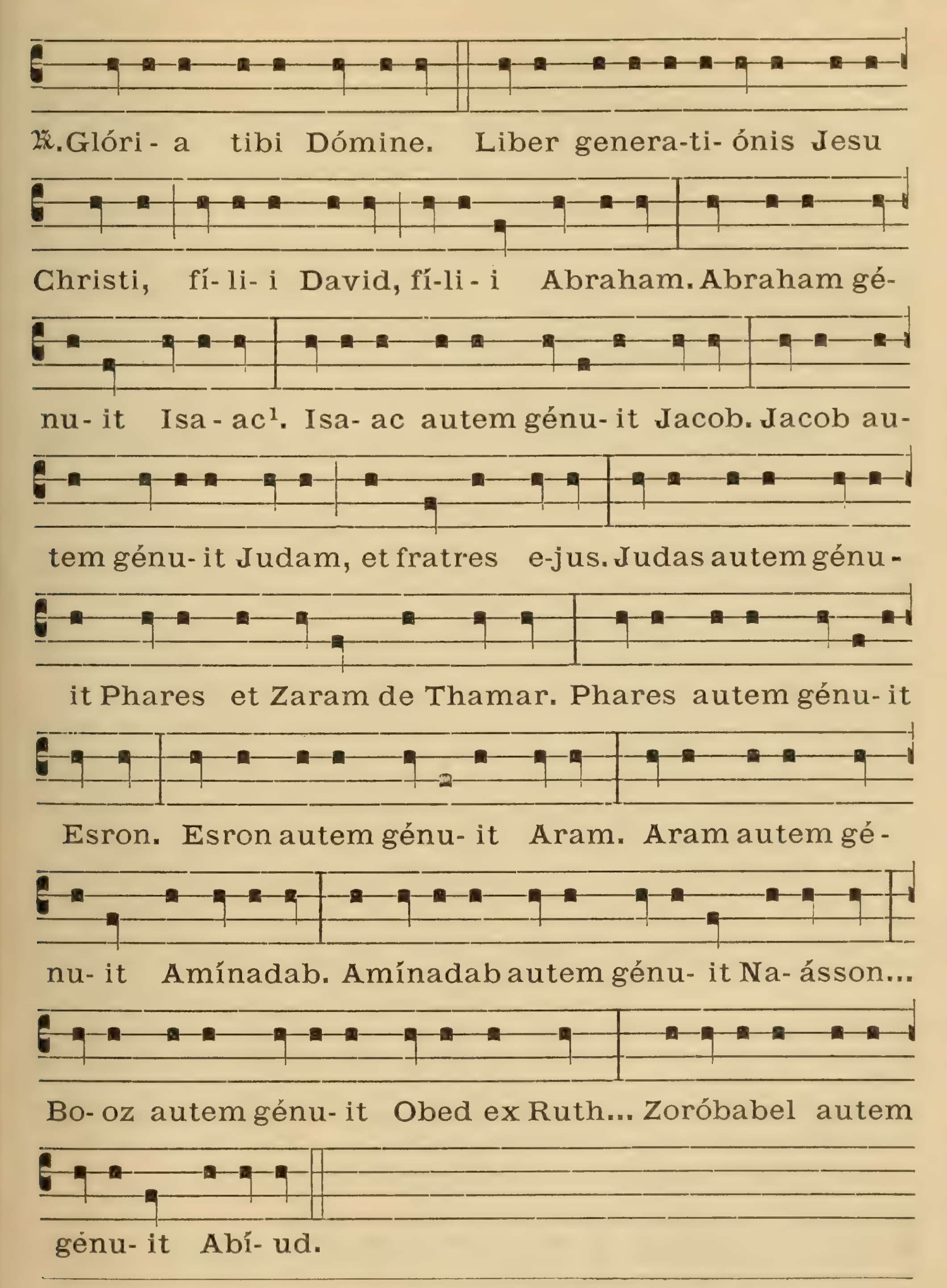
Exemple.

℣. *Dóminus vobíscum.* ℟. *Et cum spíritu tuo*, comme avant l'Oraison (n° 417).
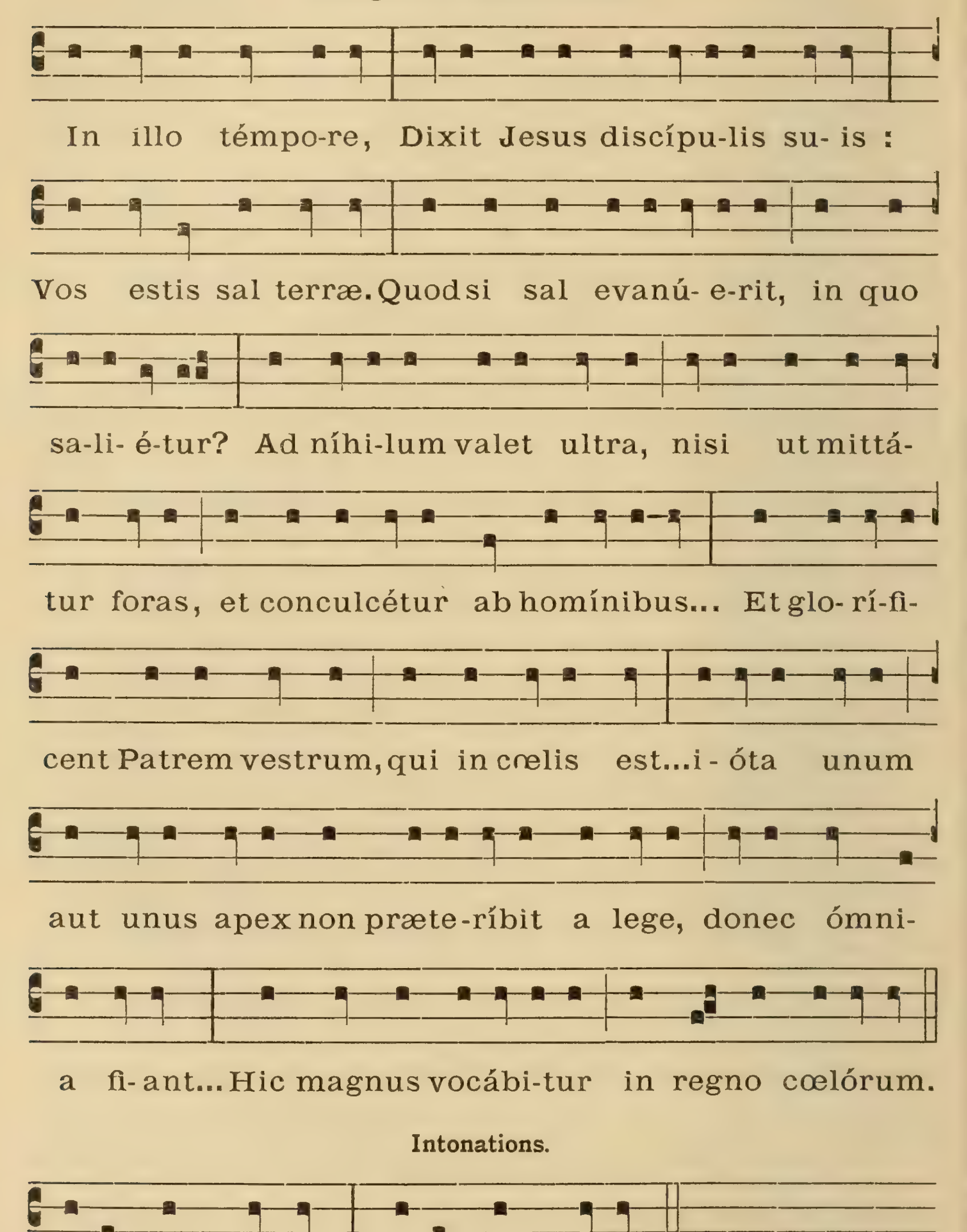
Evangile de la Nativité de la B. V. Marie.



Iní-ti-um sancti Evangé-li- i secúndum Matthæ-um.



[1] Pour mettre l'inflexion à la fin du mot, on a négligé la note qui doit précéder la syllabe accentuée au ton de la dominante.



Intonations.

Secúndum Marcum. Secúndum Lucam.

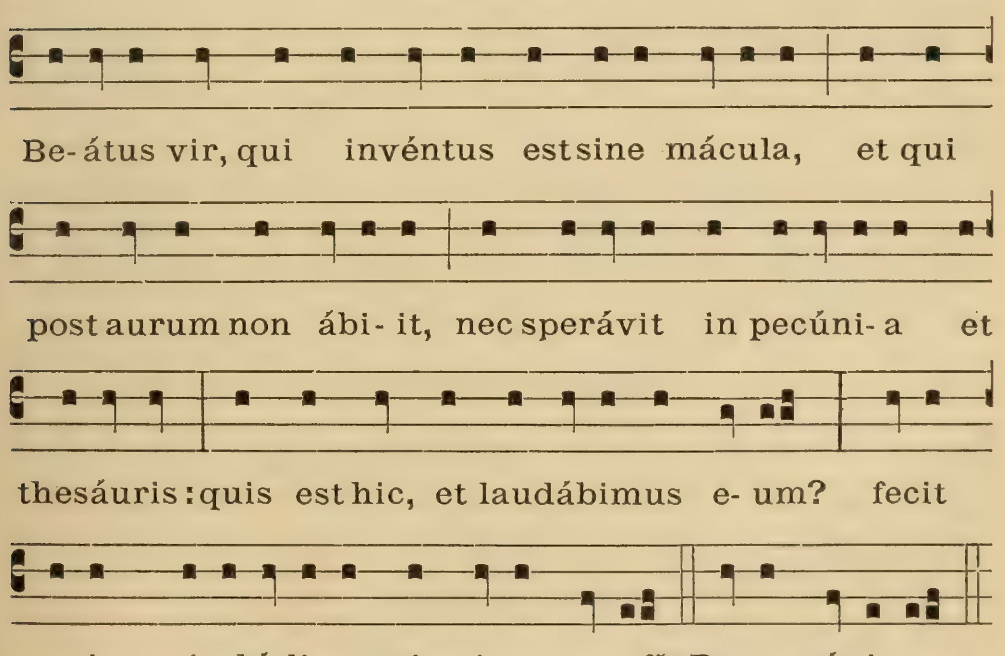


Section IV. — CHANT DU CAPITULE.

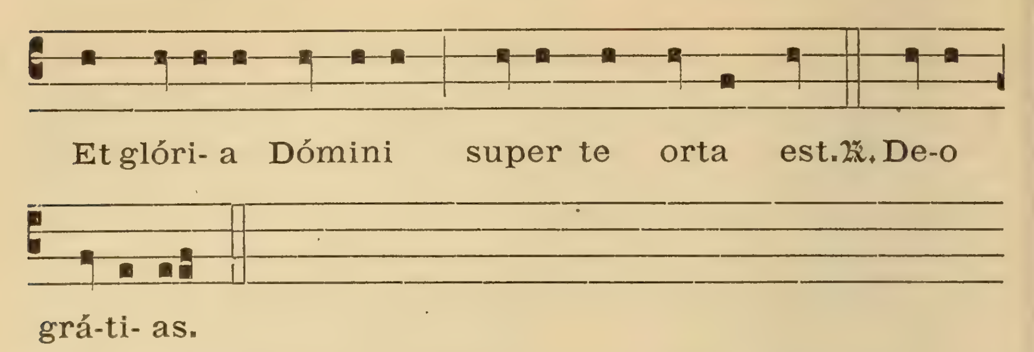
424. — Le Capitule se chante toujours comme l'Epître, avec une pause, qui en marque la division, mais la finale descend en *la* sur l'avant-dernière syllabe et en *sol* sur la dernière, et remonte d'un ton en forme de franculus.

On applique la même finale sous la forme dactylique au ℟. *Deo grátias.*

Exemple.



Si le Capitule se termine par un monosyllabe ou un nom hébreu, on suit la formule qui, pour le même cas, sert à la pause du point dans les Leçons (n° 429).



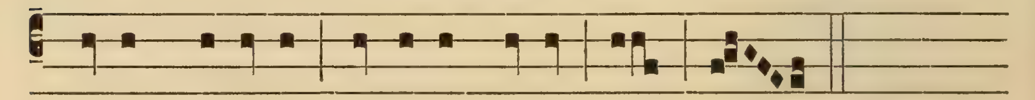
Section V. — CHANT DES VERSICULES.

425. — Les *Versicules* s'expriment, comme les chants syllabiques, sur la corde *ut*, en deux parties séparées par un repos, et se terminent après la dernière note par un clivus *ut la*, suivi d'un neume à degrés conjoints, qui remonte de *la* à *ut* pour redescendre en *sol* et finir par un podatus *sol la*.

Dans l'Edition de Valfray le neume se dit deux fois de suite, et ce n'est qu'après la répétition que s'ajoute le podatus final.

Au chant férial le clivus et le neume sont réunis sans notes ni repos intermédiaires, et dans certains diocèses la formule subit une cadence par la suppression de la troisième note dans la partie descendante du neume.

Chant des fêtes doubles.



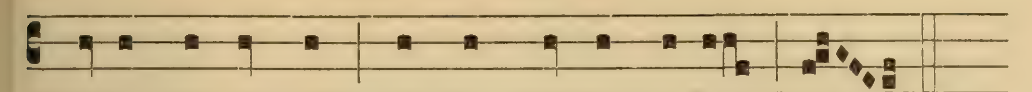
℣. Ave, Marí - a, grá- ti - a plena.

℟. Dóminus tecum.

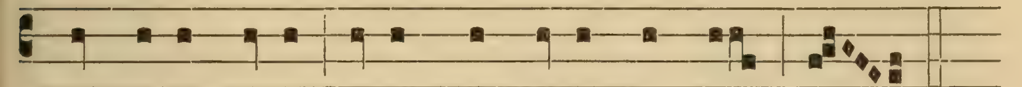
Chant des semidoubles et des Dimanches.



℣. Diri-gátur Dómine, o-ráti - o me- a.

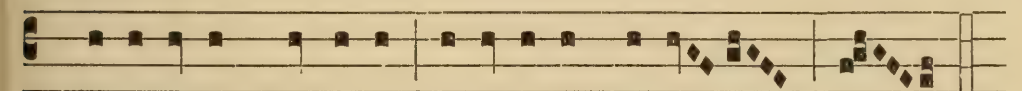


Avec monosyllabe.

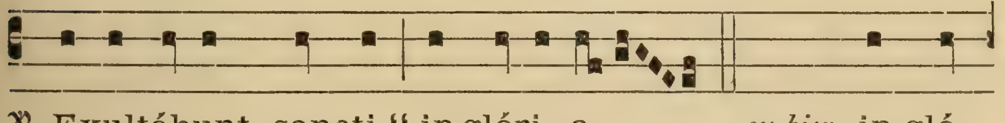




D'après l'Edition de Valfray.

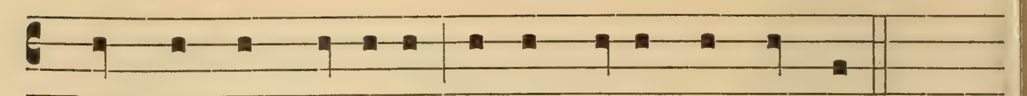


Chant des féries et des fêtes simples.



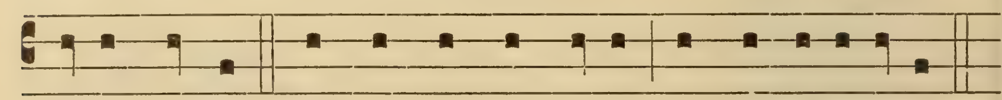


426. — Les Versicules qui se disent aux Mémoires et aux Prières des Heures canoniales, à Prime et à Complies après la Leçon brève, aux Antiennes de la sainte Vierge Marie après l'Office, à l'Aspersion de l'eau bénite le Dimanche, et à toutes les fonctions en dehors de l'Office, se chantent également sur la dominante, mais la finale s'exprime par une seule note abaissée d'une tierce en *la* sur la dernière ou les deux dernières syllabes selon que le mot est spondaïque ou dactylique.



℣. Ange- lus Dómini " nunti- ávit Ma- rí- æ.
℟. Et con- cé- pit de Spí-ri- tu sancto.

Ainsi se terminent les mots *Pater noster* et les deux derniers Versicules de l'Oraison dominicale toutes les fois qu'ils sont chantés :

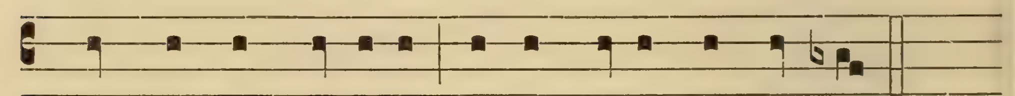


Pater noster. ℣. Et ne nos indúcas " in tenta-ti- ónem.



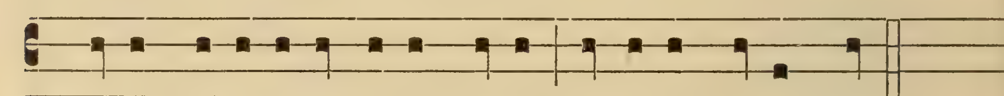
℟. Sed líbera nos a ma-lo.

Dans plusieurs diocèses la finale, au lieu d'être syllabique, n'arrive à la tierce qu'au moyen d'un clivus, dont la première note est inférieure d'un ton à la dominante.



℣. An-ge- lus Dómini "nunti- ávit Ma- rí- æ.
℟. Et con- cé- pit de Spí-ri- tu sancto.

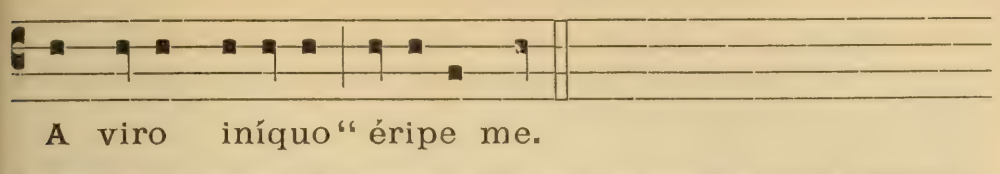
427. — Les Versicules de la seconde catégorie (n° 426) se terminent comme la phrase dans les Leçons; quand le dernier mot est un monosyllabe ou un nom hébreu (n° 429).



℣. Fi- at miseri-córdi- a tu- a, Dómine, super nos.



℟. Quemádmodum sperávimus in te.

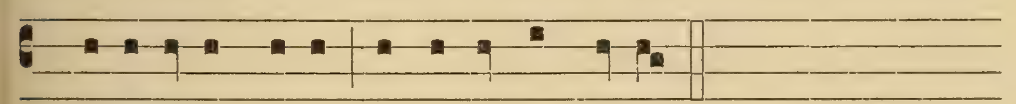


A viro iníquo" éripe me.



℣. Procedámus in pace. ℟. In nómine Christi. Amen.

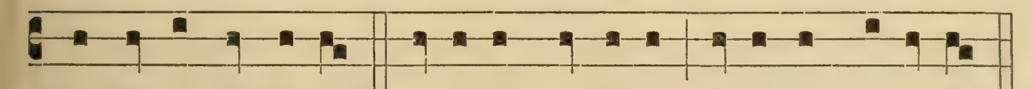
428. — Pendant les trois derniers jours de la semaine sainte et à l'Office des morts, la modulation finale des Versicules est la même qu'aux Leçons (n° 431).



℣. Divisérunt sibi "vestiménta me- a.



℟. Et super vestem me- am "mi-sérunt sortem.



℣. A porta ínfe-ri. ℟. Eru- e Dómine, ánimas e- órum.

Section VI. — CHANT DES ABSOLUTIONS ET BENEDICTIONS ET DES LECONS ET PROPHETIES.

429. — Les Absolutions et les Bénédictions des Matines prennent le ton de la corde syllabique, et ont une mélodie divisée en deux parties : la première se termine comme l'Oraison festivale aux deux points (n° 417), et la seconde comme le point dans les Leçons.

On répond *Amen* sur deux notes au ton de la dominante.

Après l'Absolution vient le ℣. *Jube domne benedícere*, qui en suit la mélodie finale.

Le chant des Leçons et des Prophéties continue sur le même ton que la Bénédiction, et varie ses modulations selon les diverses pauses.

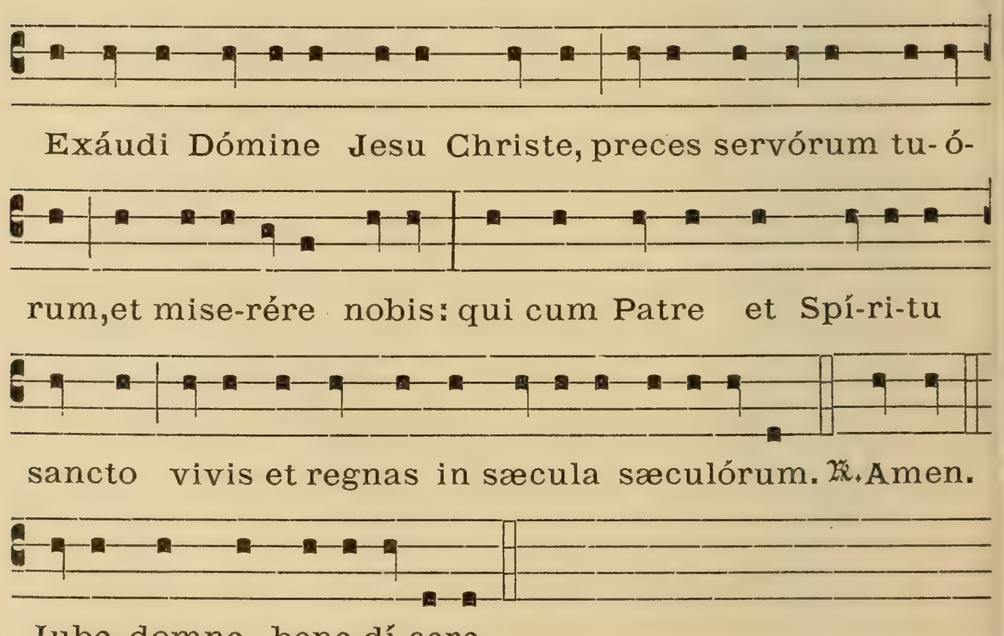
Les deux points, qui se modulent sans inflexion, nécessitent une tenue sensible comme à l'Evangile (nº 423), et le point, même à la phrase finale, s'exprime par une chute à la quinte en *fa* sur la dernière syllabe.

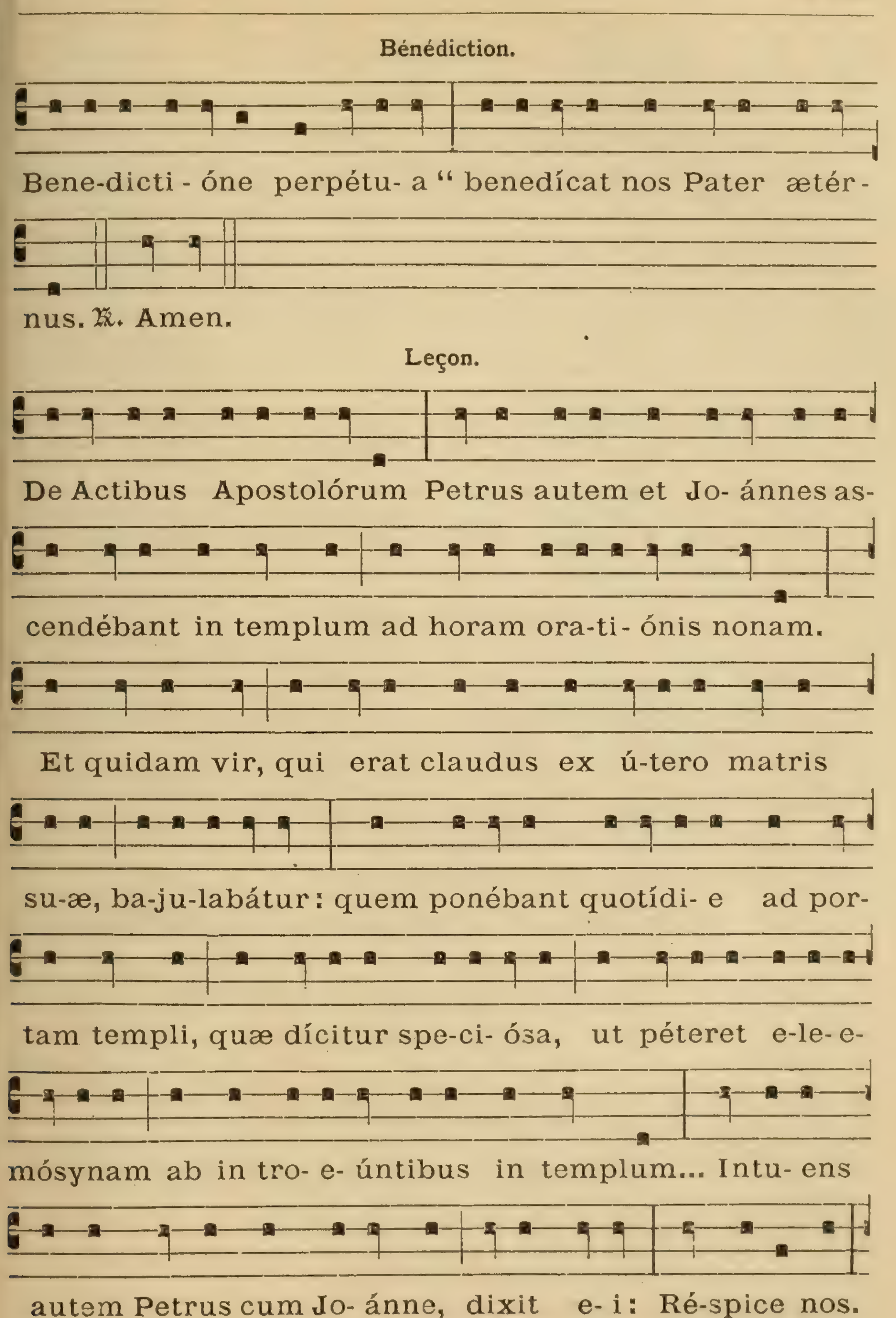
Quand la phrase finit par un monosyllabe ou un nom hébreu indéclinable, l'avant-dernière note est abaissée d'une tierce, et la dernière, qui subit l'effet de l'accent, remonte à la dominante. Cette formule mélodique, comme nous l'avons vu, s'applique également aux Capitules, et aux Versicules (nos 424 et 427).

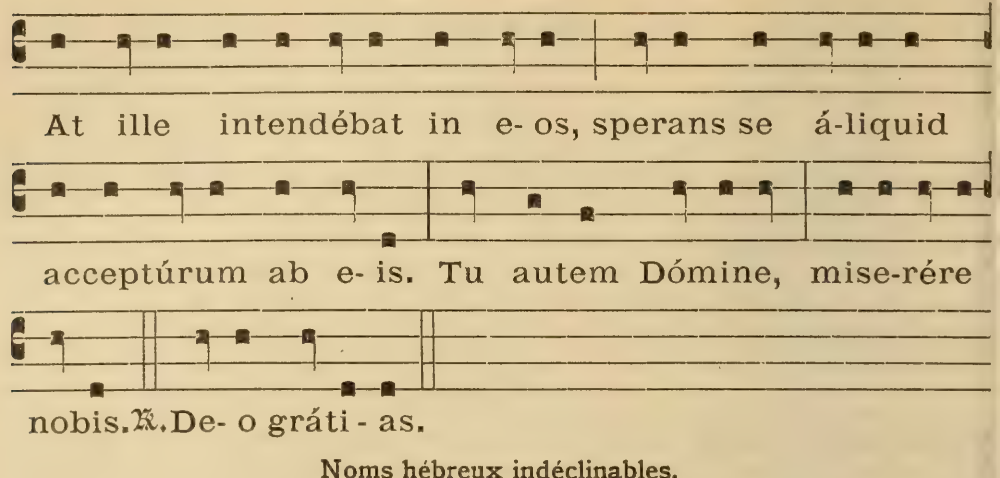
Au point d'interrogation on termine comme à l'Epître (nº 422).

Le ℣. *Tu autem* qui fait suite à chaque Leçon ou Prophétie se chante comme la Bénédiction, et le ℟. *Deo grátias* en répète la deuxième partie.

Absolution.



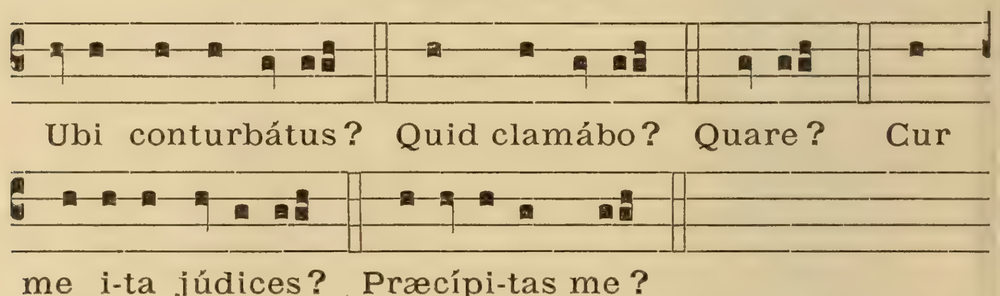

Bénédiction.
Bene-dicti - óne perpétu- a " benedícat nos Pater ætér -
nus. ℟. Amen.
Leçon.
De Actibus Apostolórum Petrus autem et Jo- ánnes as-
cendébant in templum ad horam ora-ti- ónis nonam.
Et quidam vir, qui erat claudus ex ú-tero matris
su-æ, ba-ju-labátur: quem ponébant quotídi- e ad por-
tam templi, quæ dícitur spe-ci- ósa, ut péteret e-le- e-
mósynam ab in tro- e- úntibus in templum... Intu- ens
autem Petrus cum Jo- ánne, dixit e- i: Ré-spice nos.



Noms hébreux indéclinables.

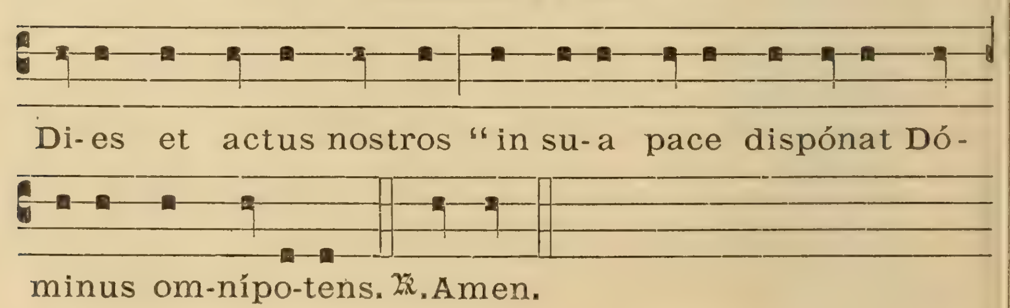


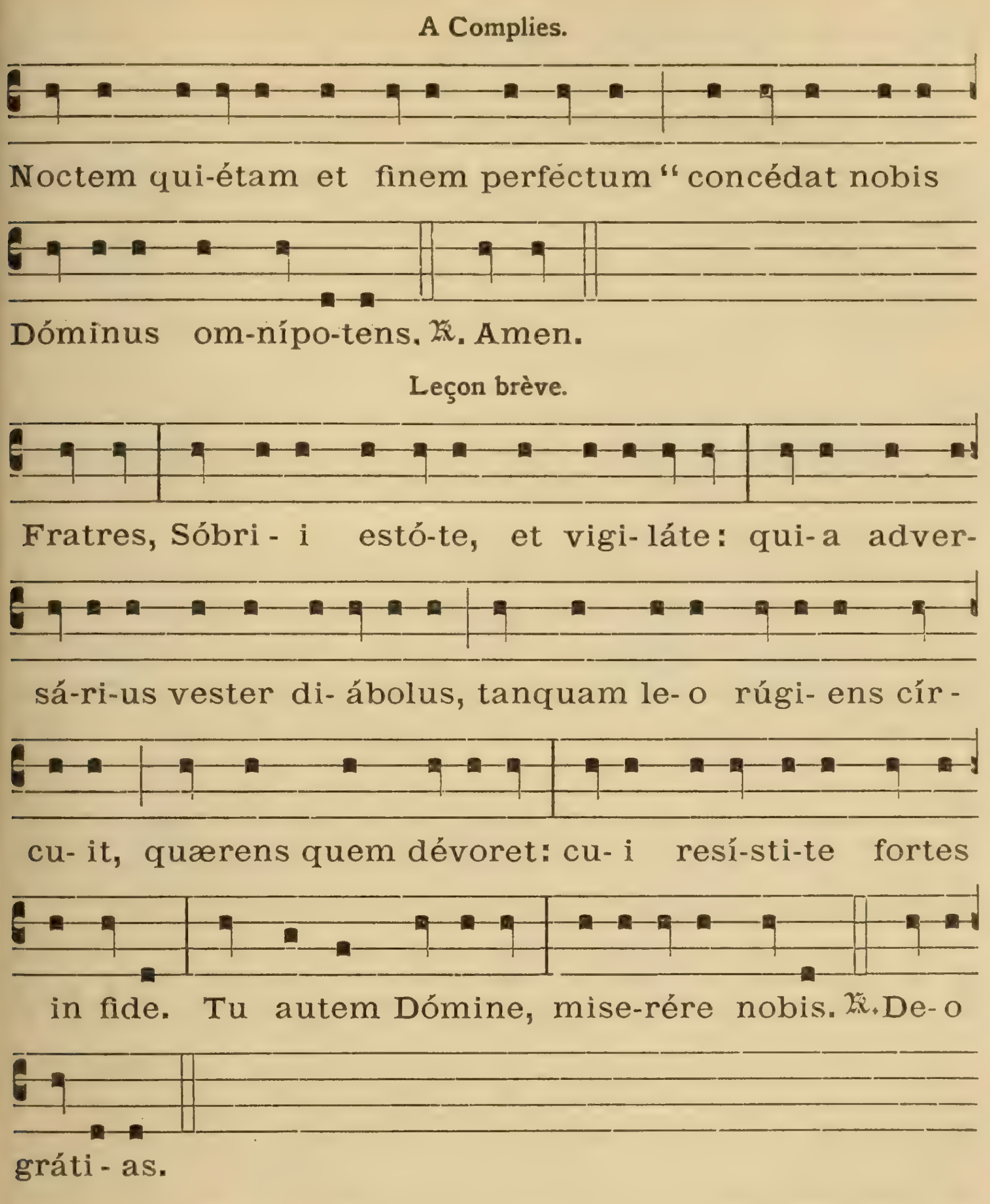
Point d'interrogation.



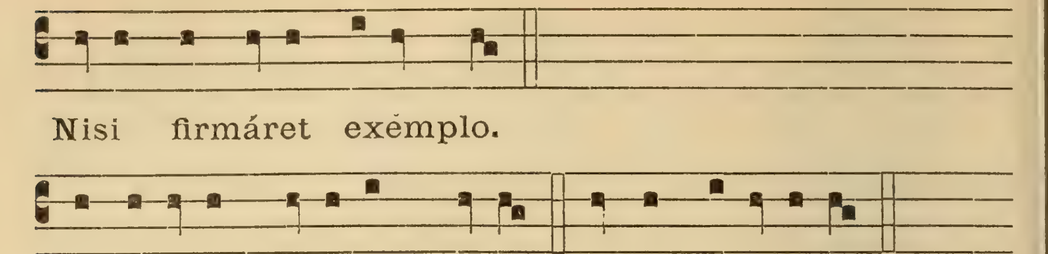
430. — A Prime et à Complies la Bénédiction et la Leçon brève ont la même finale qu'à Matines, mais on supprime à la Bénédiction le point du milieu.

Bénédiction à Prime.





431. — Pendant les trois jours qui précèdent la fête de Pâques et à l'Office des morts, les Leçons se disent comme pendant l'année, mais sans être suivies du ℣. *Tu autem Dómine*, et on les termine en exprimant l'avant-pénultième syllabe par une note élevée d'un ton en *ré* et la dernière par un clivus *ut si*.



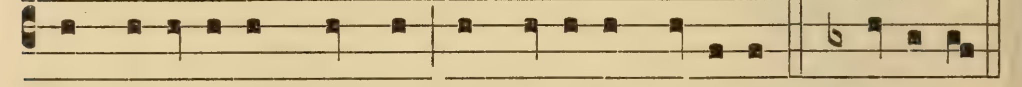
DE LA BÉNÉDICTION PONTIFICALE.

432. — La Bénédiction donnée par l'Evêque est toujours précédée des ℣℣. *Sit nomen Dómini* et *Adjutórium nostrum*, qui prennent le ton des Versicules de la deuxième catégorie (n° 426).

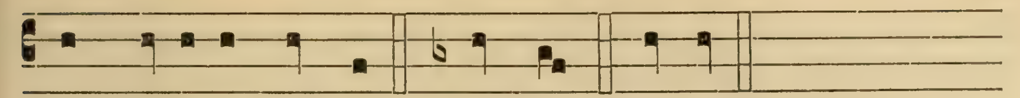
La Bénédiction elle-même se chante comme avant les Leçons des Matines (n° 429), mais la seconde partie commence par la modulation finale de la première, et tombe à la tierce en *la* sur la dernière syllabe, comme les Versicules, par une seule note ou un clivus selon l'usage des lieux.











Quand le Pape donne la Bénédiction *Urbi et Orbi* (à la ville et au monde), ou en dehors de l'Office et des cérémonies de l'Eglise, il se sert toujours de cette formule: *Benedíctio Dei omnipoténtis, Patris, et Fílii, et Spíritus sancti, descéndat super vos et máneat semper.*

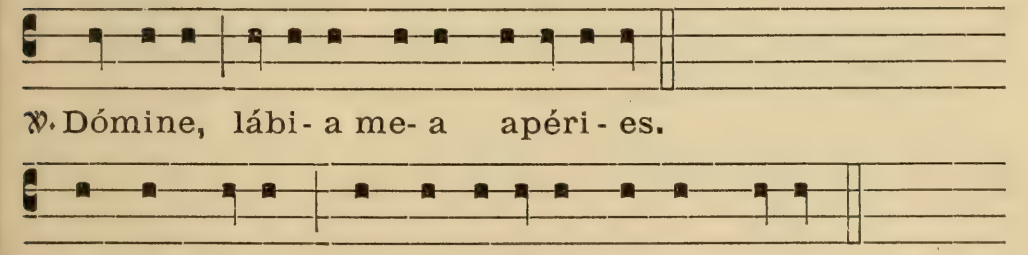
C'est en ces termes que le prêtre doit donner la bénédiction à voix basse après la remise du Saint Sacrement au tabernacle, toutes les fois que la Communion a lieu hors de la Messe.

Section VII.

DES VERSETS AU COMMENCEMENT DE L'OFFICE.

433. — On peut rattacher aux chants syllabiques les Versets qui se disent au commencement de l'Office.

On chante à Matines sur le ton de l'Epître et sans inflexion :

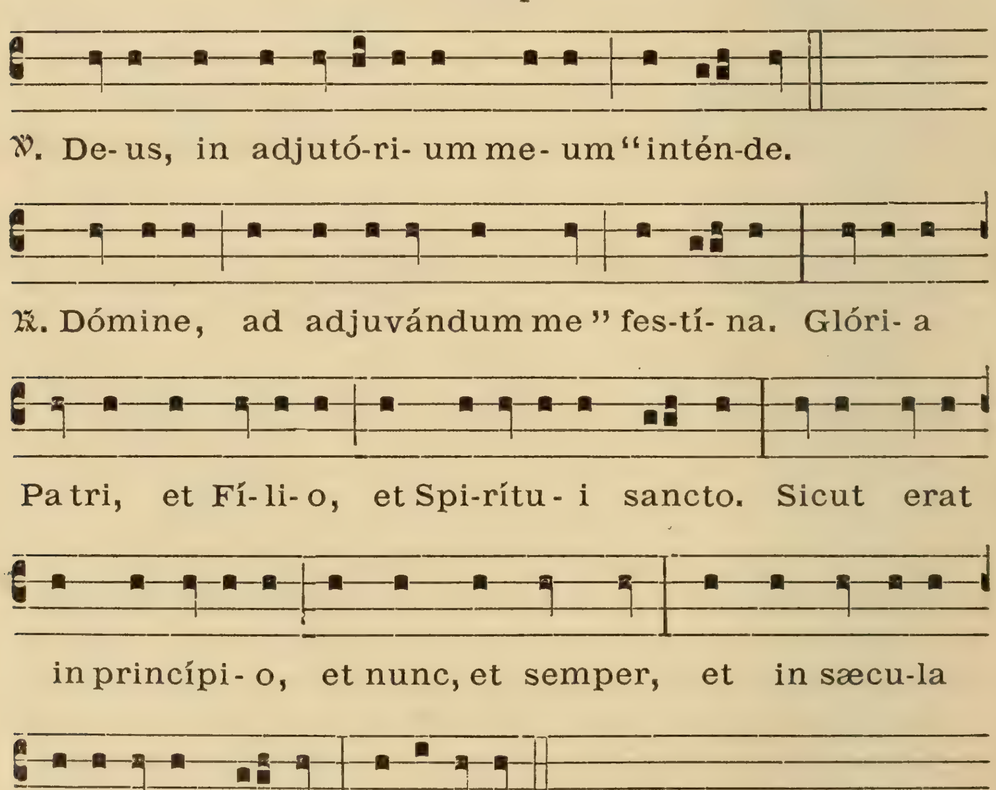


434. — On dit ensuite le ℣. *Deus in adjutórium,* qui se répète au commencement de toutes les Heures. Il s'exécute sur la corde *ut*, et le chant en est festival ou férial selon les distinctions marquées pour les Oraisons (n° 416).
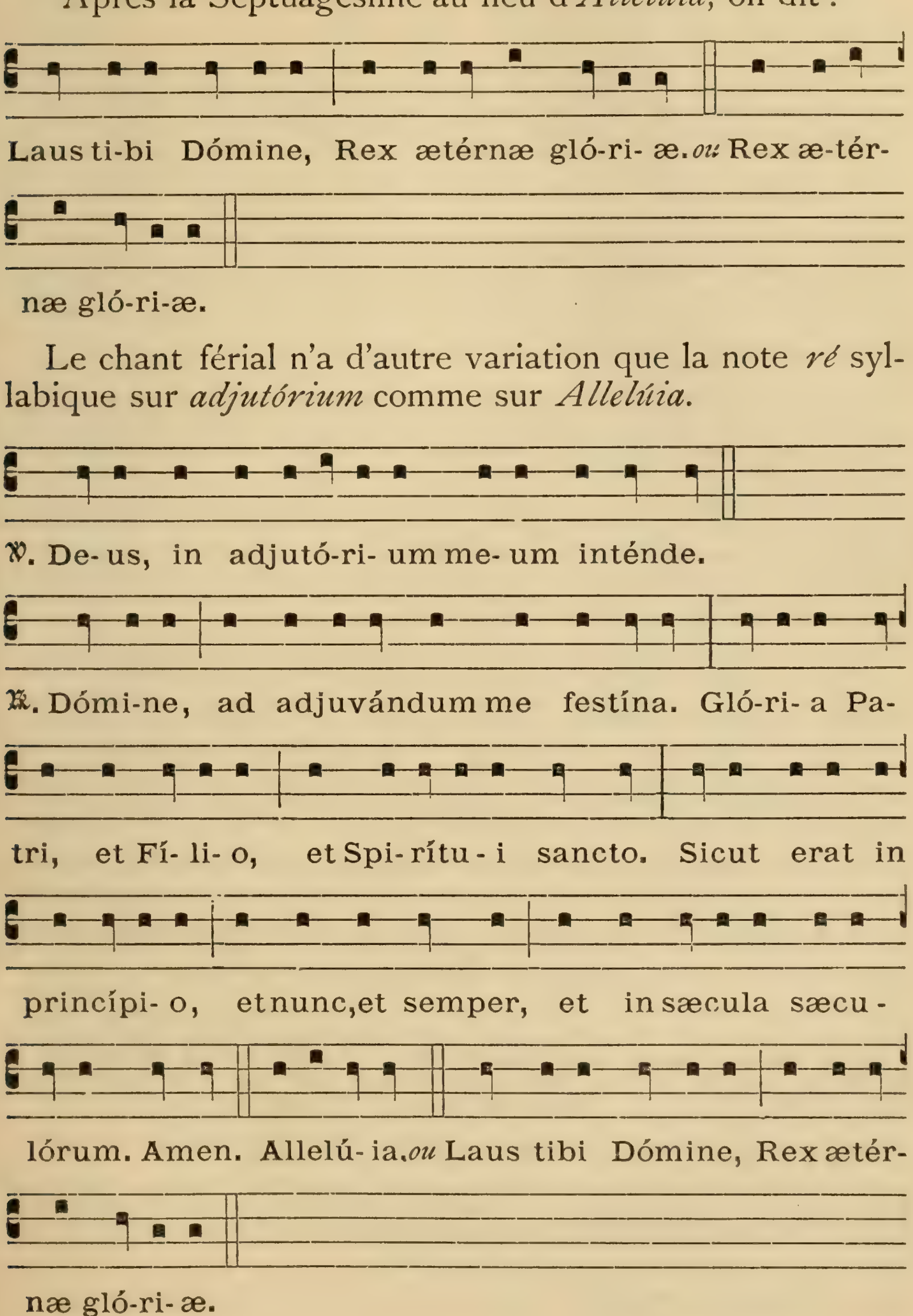
Le chant festival s'élève d'un ton par un podatus sur la troisième syllabe d'*adjutórium*, et se module à chaque pause sur la pénultième par un franculus remontant de *si* à *ut*. L'*Allelúia* final a sa deuxième syllabe élevée d'un ton en *ré*,

et, comme il est remplacé après la Septuagésime par *Laus tibi Dómine, Rex aetérnae glóriae*, il faut une note au même degré avant ce dernier mot, car l'élévation ne marque pas ici l'accent tonique, puisque dans *Allelúia* elle le précède immédiatement, d'où il suit que régulièrement c'est à la dernière syllabe d'*aetérnae* qu'elle doit s'appliquer. Cependant les auteurs des éditions modernes, voulant absolument trouver dans la note *ré* l'indice de l'accent, la mettent sur l'avant-dernière syllabe. La terminaison de *glóriae*, au lieu de rester à la dominante comme dans *Allelúia*, s'abaisse d'un demi-ton en signe de pénitence, mais cette inflexion n'est pas observée dans les livres modernes.

Exemple.

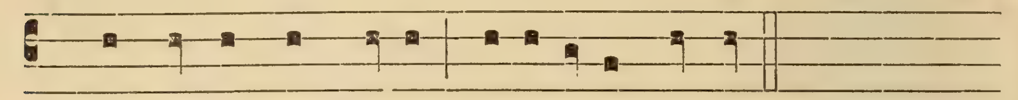


Après la Septuagésime au lieu d'*Allelúia,* on dit :



Le chant férial n'a d'autre variation que la note *ré* syllabique sur *adjutórium* comme sur *Allelúia.*

435. — A Complies, on dit avant le ℣. *Deus in adjutórium,* sur le ton de l'oraison festivale :



℣. Convérte nos De- us, salutá-ris noster.



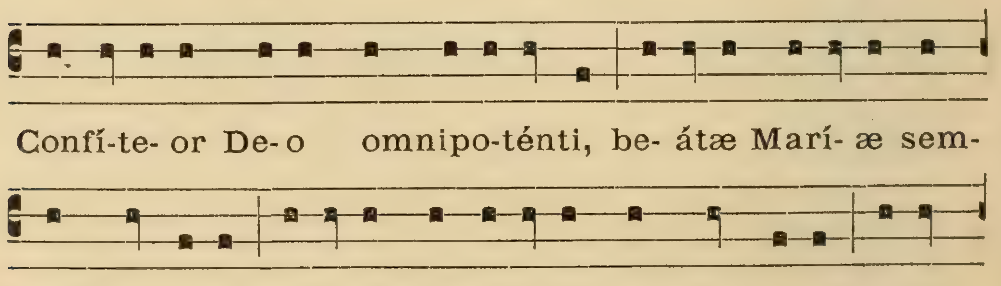
℟. Et avérte iram tu- am a nobis.

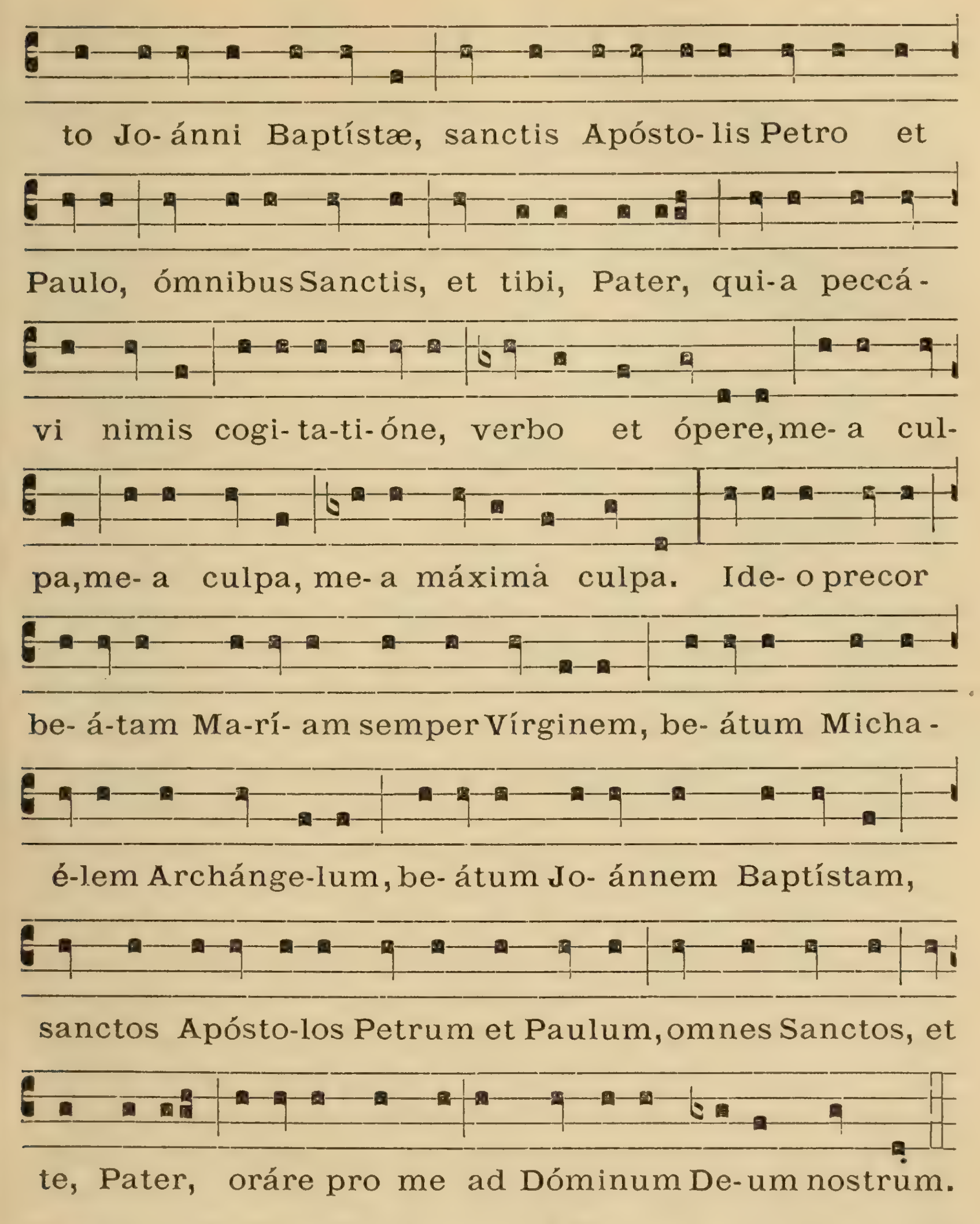
436. — Le diacre dit le Samedi-Saint, quand on allume du feu nouveau chaque branche du cierge triangulaire :



Lumen Christi. ℟. De- o grá-ti - as.

437. — La Confession se chante quelquefois de cette manière : on termine chaque Verset, comme les Versicules (n° 426), par une chute à la tierce; on abaisse d'un demi-ton *tibi Pater, te Pater*, en finissant sur la dernière syllabe comme au point d'interrogation (n° 422), et quatre notes syllabiques modulent ainsi la pause à chaque division: les deux premières descendent successivement d'un ton et d'un demi-ton, la troisième remonte d'un demi-ton, et la quatrième lui est inférieure d'une quarte en *fa*.





438. — A Complies, comme à Prime, quand on y dit les Prières, on fait la Confession, mais à voix basse, et si quelqu'un récite seul l'Office, ou si parmi les personnes qui le disent il n'y a ni prêtre ni diacre, on ne dit qu'une fois le *Confíteor*, en omettant ces mots : *et vobis fratres, et tibi*

pater, et vos fratres, et te pater, et après le *Confíteor*, on dit :

Misereátur nostri omnípotens Deus, et dimíssis peccátis nostris perdúcat nos ad vitam aetérnam. ℟. *Amen.*

Indulgéntiam, absolutiónem, comme au Bréviaire.

Chapitre vi. — DE LA PSALMODIE.

439. — La Psalmodie est cette partie du chant ecclésiastique qui s'applique aux Psaumes et aux Cantiques. Elle remonte à la plus haute antiquité, et, selon les autorités les plus recommandables, elle nous vient des anciennes mélodies du peuple juif.

440. — Nous avons déjà dit que chez les Hébreux le langage avait un caractère musical (n° 2) : non-seulement la prière et l'action de grâces, mais les discours s'exprimaient avec harmonie et sur un ton psalmodique; la loi elle-même prenait la forme de la poésie et devait être chantée. " Ecrivez ce Cantique, dit le Tout-Puissant à Moyse et à Josué, et apprenez-le aux fils d'Israël, afin qu'ils l'aient constamment à la mémoire, et en fassent l'objet continuel de leurs chants : ces stances me serviront parmi eux de témoignage. " Moyse écrivit donc le Cantique, et l'enseigna aux enfants d'Israël, et, lorsqu'il eut recueilli en un volume les paroles de cette loi, il dit aux Lévites : " Prenez ce livre, et placez-le à côté de l'arche d'alliance. " *Nunc ítaque scríbite vobis cánticum istud, et docéte fílios Israel, ut memóriter téneant, et ore decántent, et sit mihi carmen istud pro testimónio inter fílios Israel. Scripsit ergo Móyses cánticum, et dócuit fílios Israel. Postquam ergo scripsit Móyses verba legis hujus in volúmine, atque complévit, praecépit Levítis, qui portábant arcam foederis Dómini, dicens : Tóllite librum istum, et pónite eum in látere arcae foederis Dómini Dei vestri, ut sit ibi contra te testimónium. Deuter.* XXXI. 19.

Ce passage de la sainte Ecriture démontre clairement que le Cantique écrit par Moyse contenait la loi elle-même, dont il réunit les textes en un code ou volume, pour en perpétuer à jamais la mémoire parmi le peuple hébreu.

441. — Mais, si la Psalmodie nous vient de la Synagogue, elle a nécessairement subi la transformation imprimée au chant par le pape saint Grégoire : c'est lui qui l'a définitivement réglée et mise en ordre, et en a fixé les diverses modulations telles que nous les possédons aujourd'hui.

Section I. — DE LA PSALMODIE A L'OFFICE.

442. — Les Psaumes sont répartis entre toutes les Heures qui composent l'Office, mais les Cantiques ne se disent qu'à Laudes, à Vêpres et à Complies; et le Dimanche à Prime, quand on en fait l'Office, on chante le Symbole *Quicúmque* de saint Athanase, qui expose la doctrine de l'Eglise touchant les trois principaux mystères de la Sainte Trinité, de l'Incarnation et de la Rédemption.

Le texte des Cantiques qui se disent à Laudes entre les Psaumes est tiré de l'ancien Testament, mais les trois Cantiques *Magníficat*, *Benedíctus* et *Nunc dimíttis* viennent de l'Evangile selon saint Luc (ch. 1. et 2.), de sorte que les Heures dont ils font partie jouissent, comme les Matines et la Messe, du privilége de la récitation évangélique. Aussi, dans quelques Manuscrits, l'Antienne à *Magníficat* est toujours précédée de ces mots : *Ad Evangélium*, à l'Evangile, que les livres modernes ont remplacés par ceux-ci : *Ad Magníficat*.

443. — Les Psaumes et les Cantiques sont toujours joints à une Antienne, dont ils prennent le ton, et sont composés de Versets, qui, comme nous l'avons vu (n° 410), se divisent en deux parties séparées par deux points, mais le plus ordinairement par un astérisque. *

444. — A la suite de chaque Psaume ou Cantique, sauf quelques exceptions, on dit les deux ℣℣. *Glória Patri, et Fílio, * et Spirítui sancto. Sicut erat in princípio, et nunc et*

*semper, * et in saecula saeculórum. Amen.* On les remplace à l'Office des morts par cette conclusion : *Réquiem aetérnam * dona eis Dómine. Et lux perpétua * lúceat eis*, à laquelle on ne peut rien changer même en célébrant pour un seul défunt[1].

445. — La Psalmodie s'étend à tous les modes du chant grégorien, mais elle n'a, dans chaque ton, qu'une seule formule mélodique, qui varie uniquement dans sa terminaison, pour s'adapter à l'intonation de l'Antienne. Elle est en chant syllabique ou composé, et nécessite l'application des règles que nous avons exposées en traitant du rhythme (n[os] 394 et suivants).

Le chant psalmodique se fait sur la dominante de chaque ton, et contient, dans le sens de la division du Verset, trois modulations distinctes, qui sont l'intonation, la médiation et la terminaison.

446. — L'intonation, ainsi appelée parce qu'elle sert à prendre ou à donner le ton, est un trait mélodique qui commence l'exécution d'un chant, ou en contient les premières notes.

Dans la Psalmodie elle est festivale ou fériale, et s'emploie, à ce double point de vue, comme le chant de l'Oraison. Elle est donc festivale à Vêpres, à Matines et à Laudes les jours de fêtes doubles et semi-doubles, et les Dimanches, ainsi qu'aux fonctions solennelles telles que Saluts et Processions du Saint Sacrement. Dans tous les autres cas elle est fériale.

Les Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus* se chantent comme les Psaumes, mais, dans plusieurs modes ils ont une intonation différente, qui quelquefois est sujette à variation, et on l'appelle solennelle, quand elle ne sert qu'aux fêtes classiques, c'est-à-dire, doubles de première ou de seconde classe.

---

[1] Toutes les fois qu'on dit *Réquiem aetérnam* à la place du ℣. *Glória Patri*, comme à la fin des Paumes et des Répons, on se sert toujours du pluriel *eis*, et jamais du singulier *ei*.

Les jours de fêtes et les Dimanches l'intonation se répète à tous les Versets de ces deux Cantiques, tandis qu'elle ne s'emploie qu'au commencement des Psaumes et des autres Cantiques, et au ℣. *Glória Patri* qui les termine.

L'intonation fériale se fait sans aucune modulation, et commence tout uniment à la dominante. Cependant à *Magníficat* et à *Benedíctus* elle est la même qu'aux fêtes, mais alors elle ne s'applique qu'au premier Verset. Le Cantique *Nunc dimíttis* ne prend jamais que l'intonation fériale des Psaumes.

447. — La médiation forme la pause mélodique au point intermédiaire marqué par l'astérisque. Ellle n'éprouve de changement, à raison du rit ou de l'Office, que dans quelques tons pour le chant des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus*.

Comme quelques Versets sont divisés en trois parties, on les chante à Rome avec deux médiations, dont la seconde n'est que la répétition de la première.

448. — La terminaison est la mélodie qui sert de désinence à chaque Verset. Comme elle est sujette à variation, elle figure dans les Livres de chœur à la suite de l'Antienne, et sous les notes se placent toujours les voyelles e u o u a e, représentant les six syllabes des mots *saeculórum. Amen* qui terminent le ℣. *Sicut erat*. Elle ne change pas, comme l'intonation, selon les diverses Heures canoniales ni à raison du rit ou de la solennité.

449. — La lettre placée dans les livres de chœur à côté du ton de l'Antienne indique la note sur laquelle s'arrête la terminaison : elle est majuscule ou minuscule selon qu'elle désigne la tonique ou une autre finale, et, dans l'un et l'autre cas, elle est en caractère italique ou surmontée d'un accent lorsqu'une terminaison précédente finit sur la même note, mais d'une manière différente.

450. — Les noms hébreux et les monosyllabes se modulent à la médiation de plusieurs manières selon les divers tons, mais à l'intonation et à la terminaison on applique

toujours aux premiers l'accentuation latine, et aux seconds les règles que nous avons posées en parlant du rhythme (nº 405).

N'oublions pas, en chantant les Psaumes et les Cantiques, d'observer par un repos la subdivision du Verset dans chacune de ses deux parties (nº 411).

451. — Depuis plus d'un siècle la Psalmodie est assujettie à tant de subtilités et de complications qu'elle est devenue en certains cas d'une exécution absolument impossible. La méthode qui prédomine aujourd'hui repose sur ces deux causes, que nous avons déjà signalées (nºs 333 et 395) : soumettre le chant à la mesure de la poésie latine, et adapter dans les formules psalmodiques une syllabe accentuée à toute note qui s'élève au-dessus de la dominante, même dans le corps de la phrase. Ces deux règles, qu'on tient à suivre dans tous les cas et sans exception, produisent quelquefois des effets bizarres, ou tout au moins singuliers, et ne servent le plus souvent qu'à dénaturer l'harmonie grégorienne, car, pour en faire une application rigoureuse, il faut accumuler les notes sur certains textes à tel point que les formules en deviennent méconnaissables, et ne ressemblent en aucune façon aux modèles de nos livres. En effet nous verrons plus loin des exemples qui montrent trois notes sur un point où la structure régulière du chant n'en exige qu'une seule, de sorte que pour en varier le ton on est contraint de les placer sur plusieurs degrés[1].

Nous essaierons d'apporter un peu de clarté dans cette matière, et de dégager la Psalmodie de ces difficultés qui en entravent l'exécution. Nous espérons pouvoir la ramener à une application saine et rationnelle des règles de la liturgie, et la rendre à la fois simple, facile et pratique.

452. — Ne perdons pas de vue que d'après notre méthode c'est à la quantité liturgique qu'il faut uniquement s'attacher, mais sans en tirer des conséquences qui abou-

---

[1] Voyez les médiations nºs 454, 462, 468, et les terminaisons nº 466.

tiraient à des résultats absurdes et destructifs de l'harmonie et des formules psalmodiques. Nous appuierons d'ailleurs nos exemples sur les prescriptions du Manuscrit de Saint-Gall, que nous avons déjà cité (n° 330). C'est ainsi qu'il s'exprime sur la manière d'exécuter la Psalmodie.

" Nous allons maintenant expliquer comment le chant doit se terminer à cause des divers accents. On exécute les finales de la médiation et de la terminaison en se conformant, non à l'accent du mot, mais à la composition musicale du ton. Si l'accent et la mélodie s'accordent, il faut les maintenir, sinon, le chant ou les Psaumes se terminent selon la formule mélodique, car, aux finales de presque tous les tons, la disposition des notes fait négliger les syllabes et fausse l'accent, surtout dans la Psalmodie. Si donc on finit les Versets selon les règles du ton, on est obligé le plus souvent d'enfreindre les lois de l'accent. *Quómodo ergo toni deponántur in finálibus propter divérsos accéntus, nunc dicéndum est. Omnis enim tonórum deposítio in finálibus médiis vel últimis, non est secúndum accéntum verbi, sed secúndum músicam melodíam toni faciénda. Si vero convénerint in unum accéntus et melodía, commúniter deponántur, sin autem, juxta melodíam toni cantus sive Psalmi terminéntur. Nam in depositióne fere ómnium tonórum música in finálibus vérsuum per melodíam súbprimit syllabas, et accéntus sophísticat, et hoc máxime in Psalmodía, ideóque si tonáliter finis vérsuum depónitur, opórtet ut saepius accéntus infringátur.* "

453. — Quelques livres, en donnant les différents modèles du chant des Psaumes, se servent de ces paroles, qui expriment les trois parties du Verset : *Primus tonus sic incípitur, et sic mediátur,* * *et sic finítur.* " Le premier ton commence ainsi, se module ainsi à la médiation, et finit ainsi. " On les emploiera également ici concurremment avec les ℣℣. *Dixit Dóminus, Glória Patri, Sicut erat,* etc.

PREMIER TON.

INTONATION FESTIVALE.

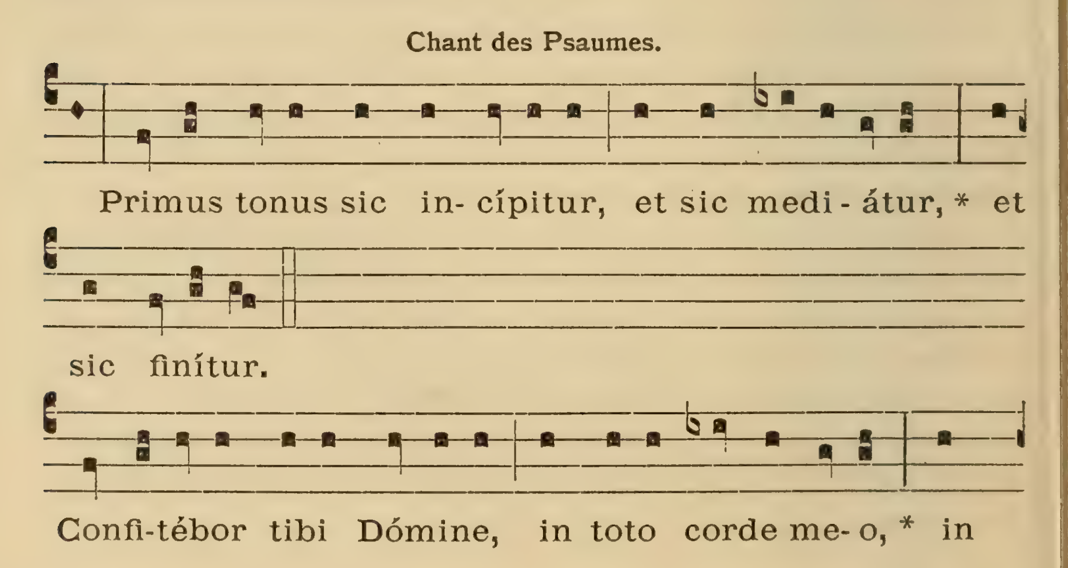
454. — Cette intonation commence par la médiante ou tierce supérieure à la tonique, et s'élève par degrés conjoints à la dominante. La première note est isolée et les deux autres sont liées sur la seconde syllabe.

La médiation contient trois notes syllabiques descendant par degrés conjoints de *si* à *sol*, et suivies du podatus *sol la*.

La terminaison, qui, comme la médiation, s'applique à quatre syllabes et se compose de notes conjointes, descend à la tierce en *fa*, et remonte à la dominante, pour finir en *sol* ou en *fa*, ou bien s'arrête à la dominante par une note syllabique ou un podatus, et quelquefois ne remonte qu'en *sol* pour descendre à la tonique par degrés conjoints sur la dernière syllabe. Ses deux premières notes sont toujours syllabiques; les autres ne se lient que quand elles sont trop nombreuses pour cadrer avec les deux dernières syllabes, et le *la* ne s'unit jamais qu'avec la note précédente.

Les noms hébreux suivent en tous points dans ce ton l'accentuation des mots latins, et n'exigent aucun changement dans la modulation.

Chant des Psaumes.



concí-li- o justórum,et congrega-ti- óne.

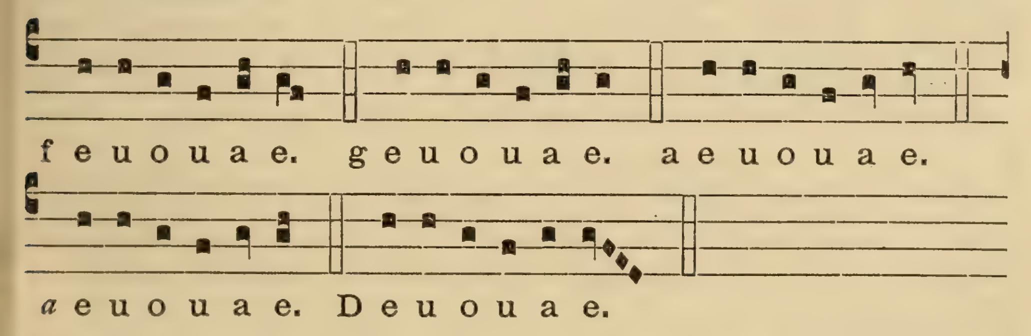
Laudáte. De- us, De- us me- us.

Dixit Dóminus Dómino me- o: * Sede a dextris me- is.

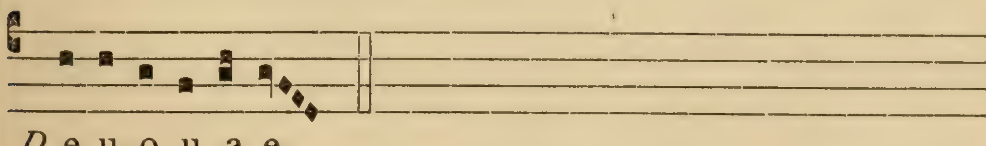
Sede a dextris me- is. Sede a dextris me- is. Sede

a dextris me- is. Sede a dextris me- is.
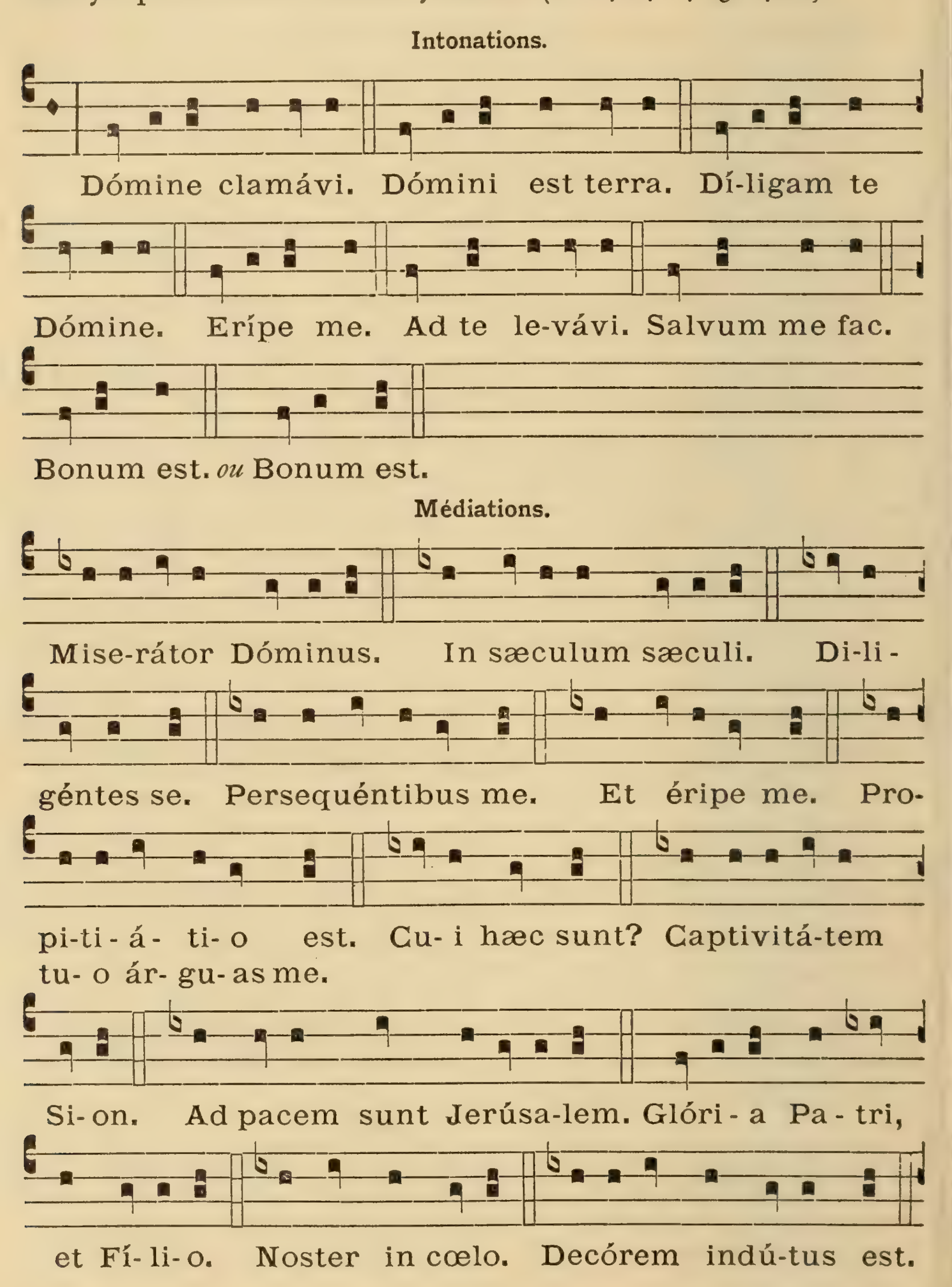
Toutes ces terminaisons sont ainsi marquées à la suite des Antiennes :

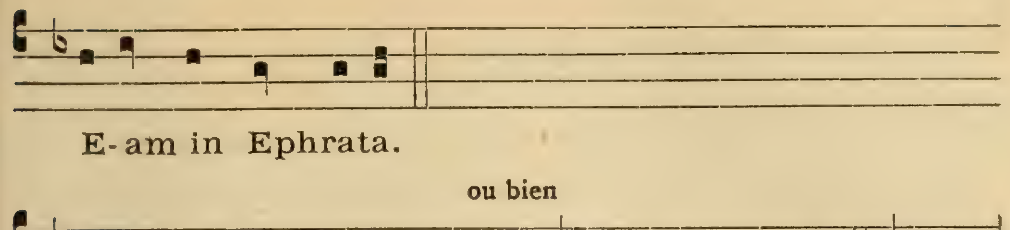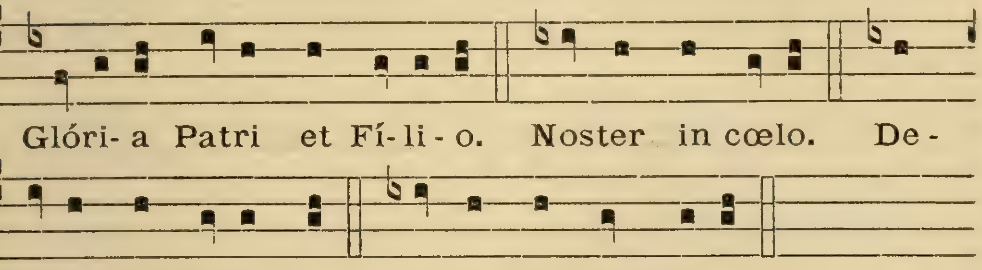


Cette dernière peut varier dans le chant des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus* en prenant un podatus *sol la* avant la dernière syllabe.



Appliquons maintenant les règles relatives aux mots dactyliques et aux monosyllabes (nos 404, 405, 406).

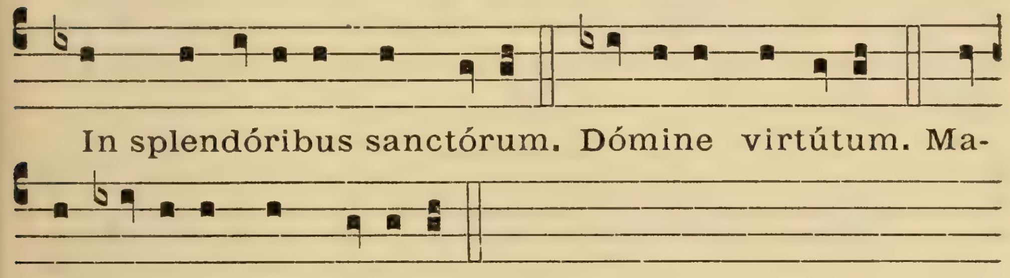






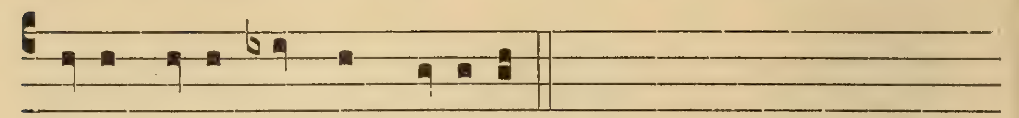
On peut admettre cette dernière modulation parce qu'elle est la même qu'aux mots dactyliques et cadre avec l'accentuation.

Nous n'en dirons pas autant de celle-ci :

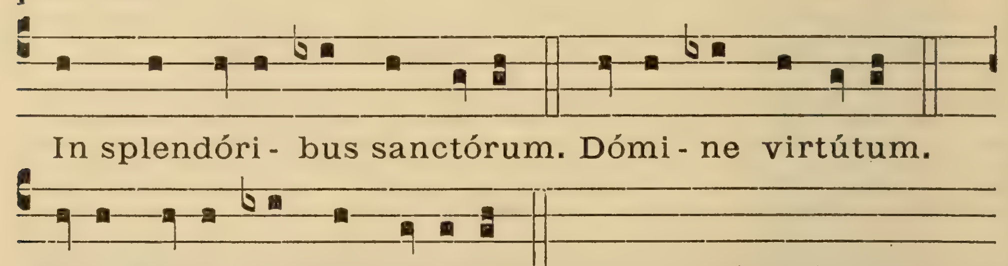


Ce chant nous semble tout à fait défectueux et manquer d'harmonie, parce que le second point de la médiation contient trois notes, tandis que le type régulier et vraiment mélodique n'en exige qu'une seule. Nous conseillons donc en pareil cas de suivre par nécessité (n[os] 403 et suiv.), comme les livres de Reims et Cambray, la formule ordinaire de cette manière :
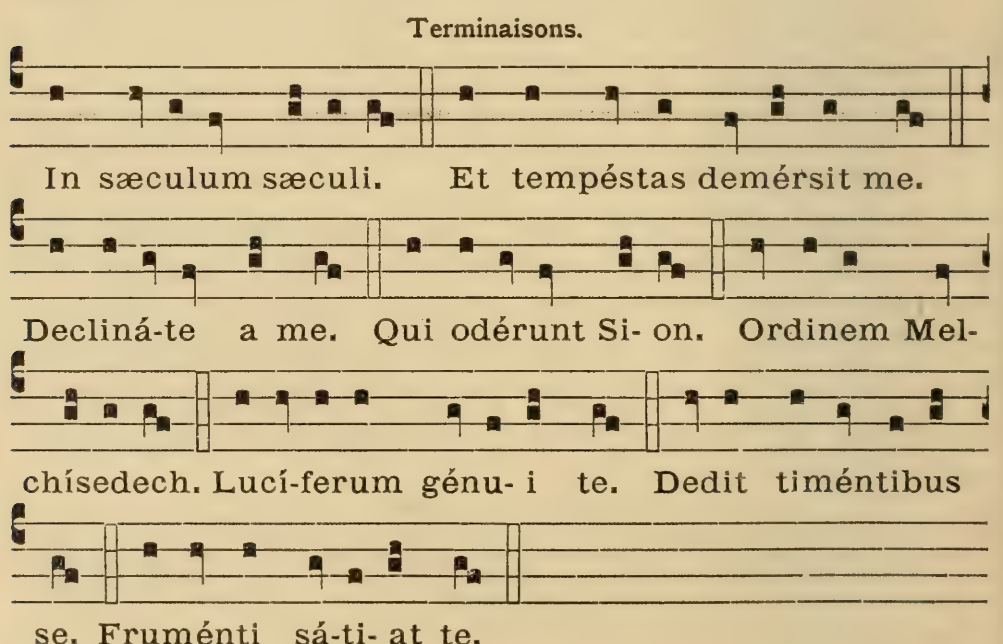


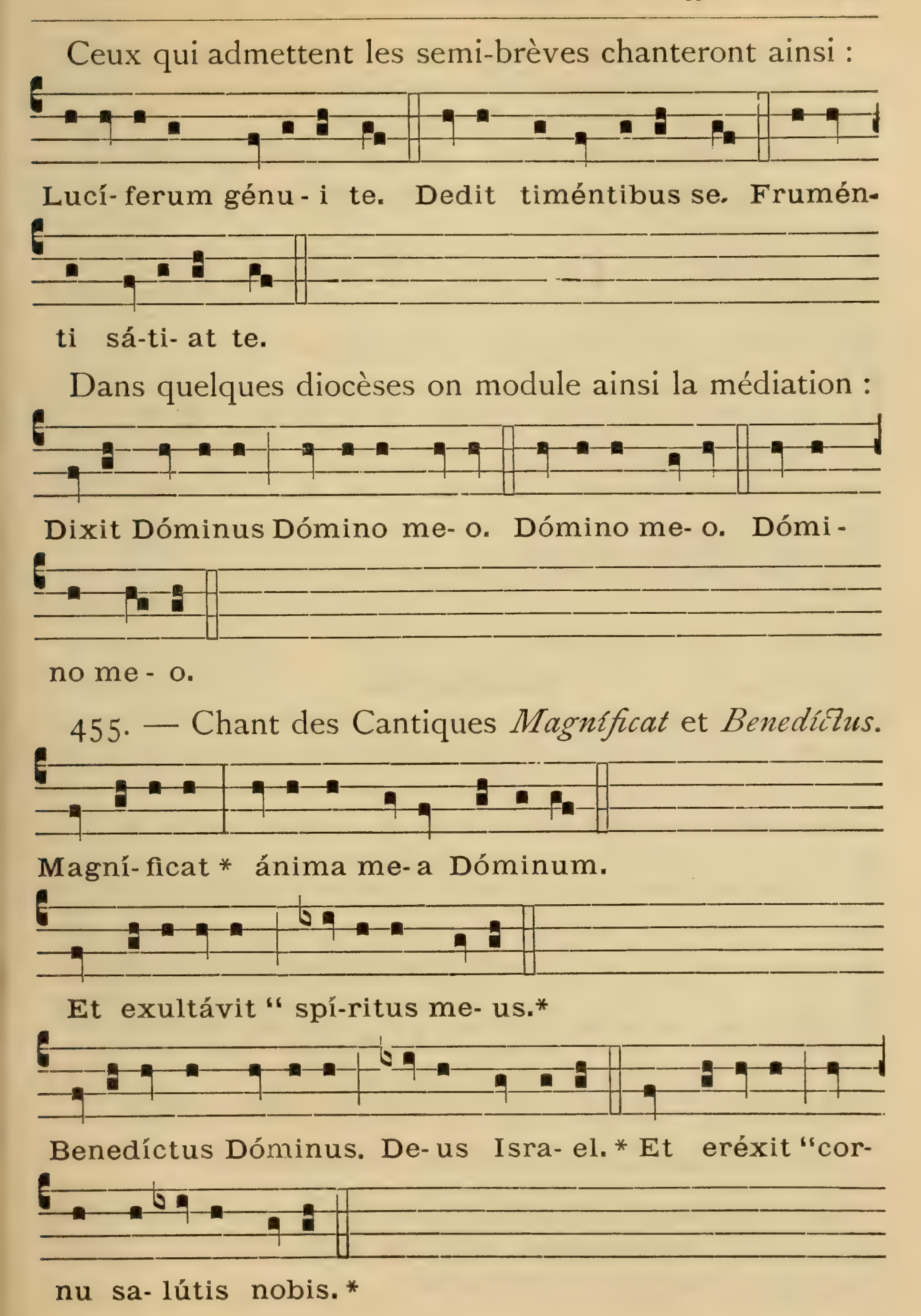


Rien d'ailleurs n'empêche d'appliquer ici notre règle générale du chant syllabique, et de faire brève la note supérieure.
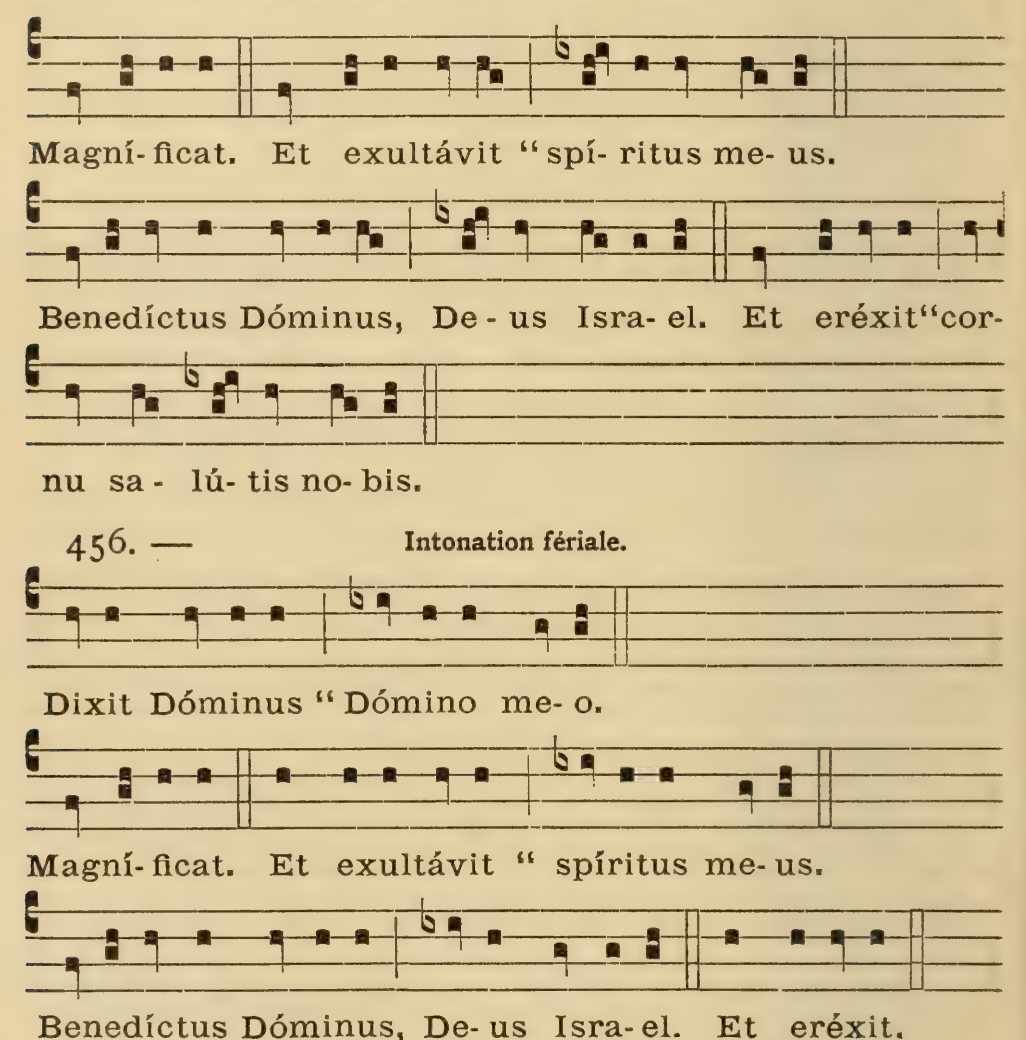


Cette exécution nous paraît aussi correcte qu'elle est harmonique, et nous croyons qu'il conviendrait de la suivre toutes les fois que, dans le corps de la phrase, la note supérieure ne correspond pas à la syllabe affectée de l'accent.



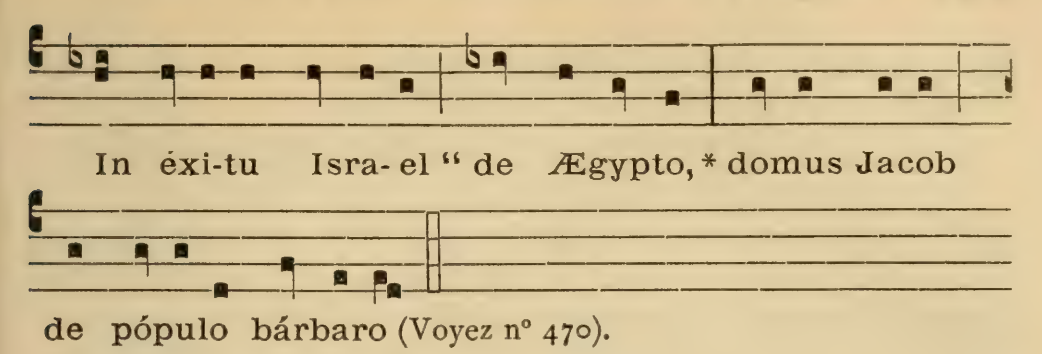

Ceux qui admettent les semi-brèves chanteront ainsi :
Lucí- ferum génu - i te. Dedit timéntibus se. Frumén-
ti sá-ti- at te.
Dans quelques diocèses on module ainsi la médiation :
Dixit Dóminus Dómino me- o. Dómino me- o. Dómi -
no me - o.
455. — Chant des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus.*
Magní- ficat * ánima me- a Dóminum.
Et exultávit " spí-ritus me- us.*
Benedíctus Dóminus. De- us Isra- el. * Et eréxit "cor-
nu sa- lútis nobis. *

Le chant solennel ne diffère du précédent qu'à la médiation, qui se modifie ainsi : la première des quatre syllabes, précédée d'un clivus *la sol*, s'élève de *sol* à *si* par degrés conjoints, et le même clivus reparaît sur la pénultième en accord symétrique avec le podatus final.



457. — **Chant particulier du Psaume — In éxitu Israel. —**

Si l'on ne reconnaît pas l'existence du neuvième ton, on doit rattacher au premier le chant particulier du Psaume *In éxitu Israel*, et le noter ainsi :



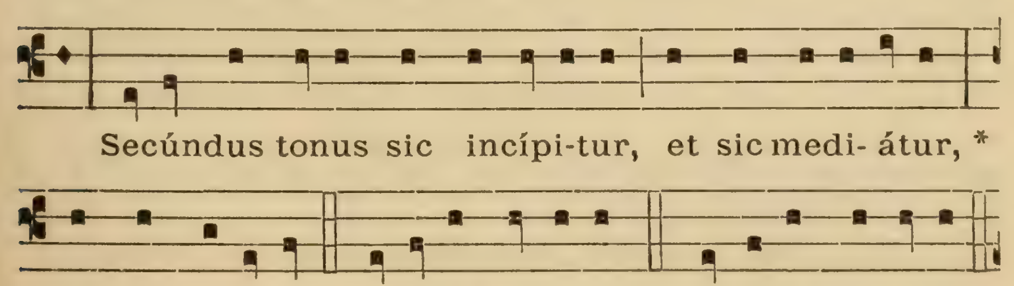
DEUXIEME TON.

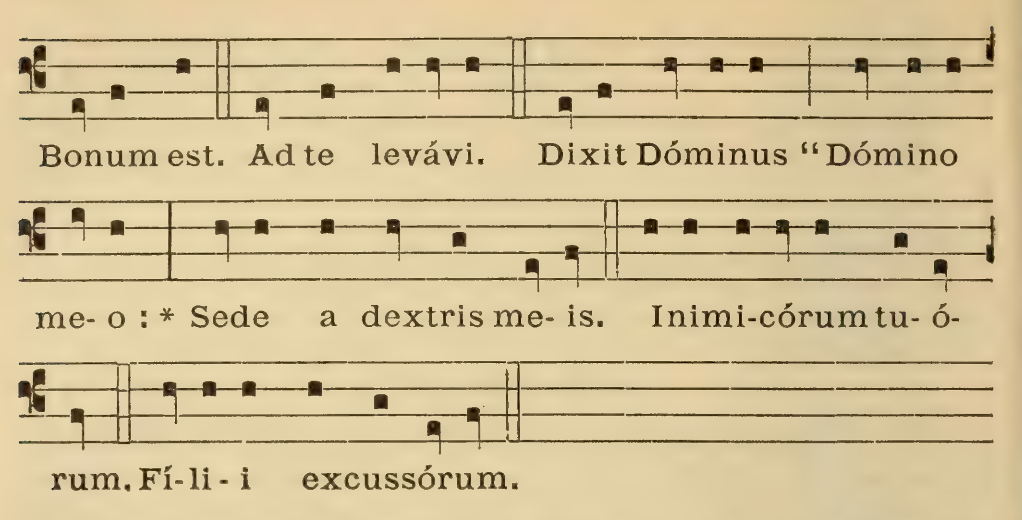
458. — La formule du deuxième ton pour le chant des Psaumes est syllabique en toutes ses parties, et n'a conséquemment d'autre rhythme que la quantité liturgique du texte sacré (n° 394).

L'intonation festivale, la seule de toute la Psalmodie qui commence au-dessous de la finale, se compose de trois notes, *ut*, *ré*, *fa*.

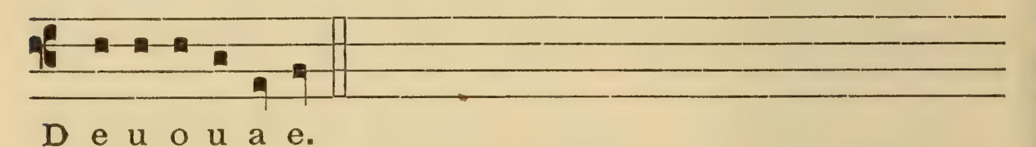
A la médiation, la syllabe affectée de l'accent, c'est-à-dire, la pénultième ou l'antépénultième de la première partie du Verset, s'élève d'un ton au-dessus de la dominante, mais cette modulation se fait sur la dernière syllabe des noms hébreux et sur le monosyllabe, quand ces sortes de mots se rencontrent à la médiation. On peut néanmoins leur appliquer les règles ordinaires comme il est d'usage en plusieurs diocèses.

La terminaison, qui est unique, affecte les trois dernières syllabes du Verset : elle s'abaisse en *mi* et finit par les deux notes qui commencent l'intonation.
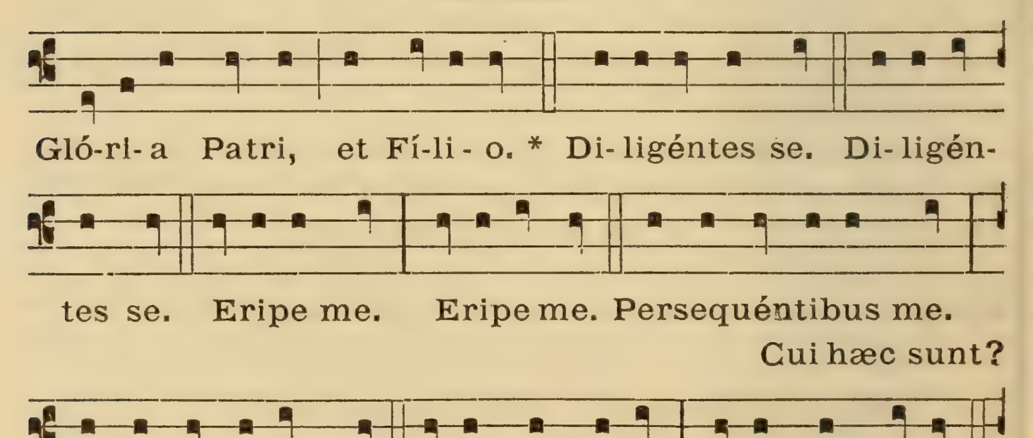




Cette terminaison est ainsi énoncée dans les livres de chœur, avec ou sans la lettre.

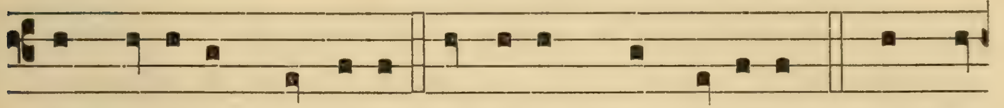


Application des règles relatives aux mots dactyliques, aux noms hébreux et aux monosyllabes (nos 404 et suiv.).

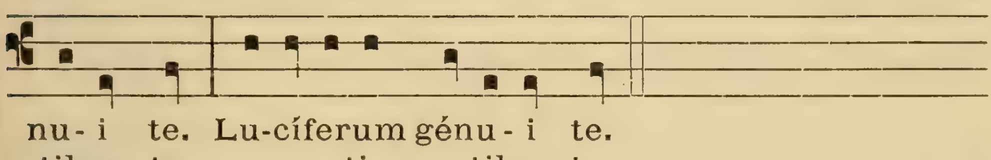




Terminaisons.
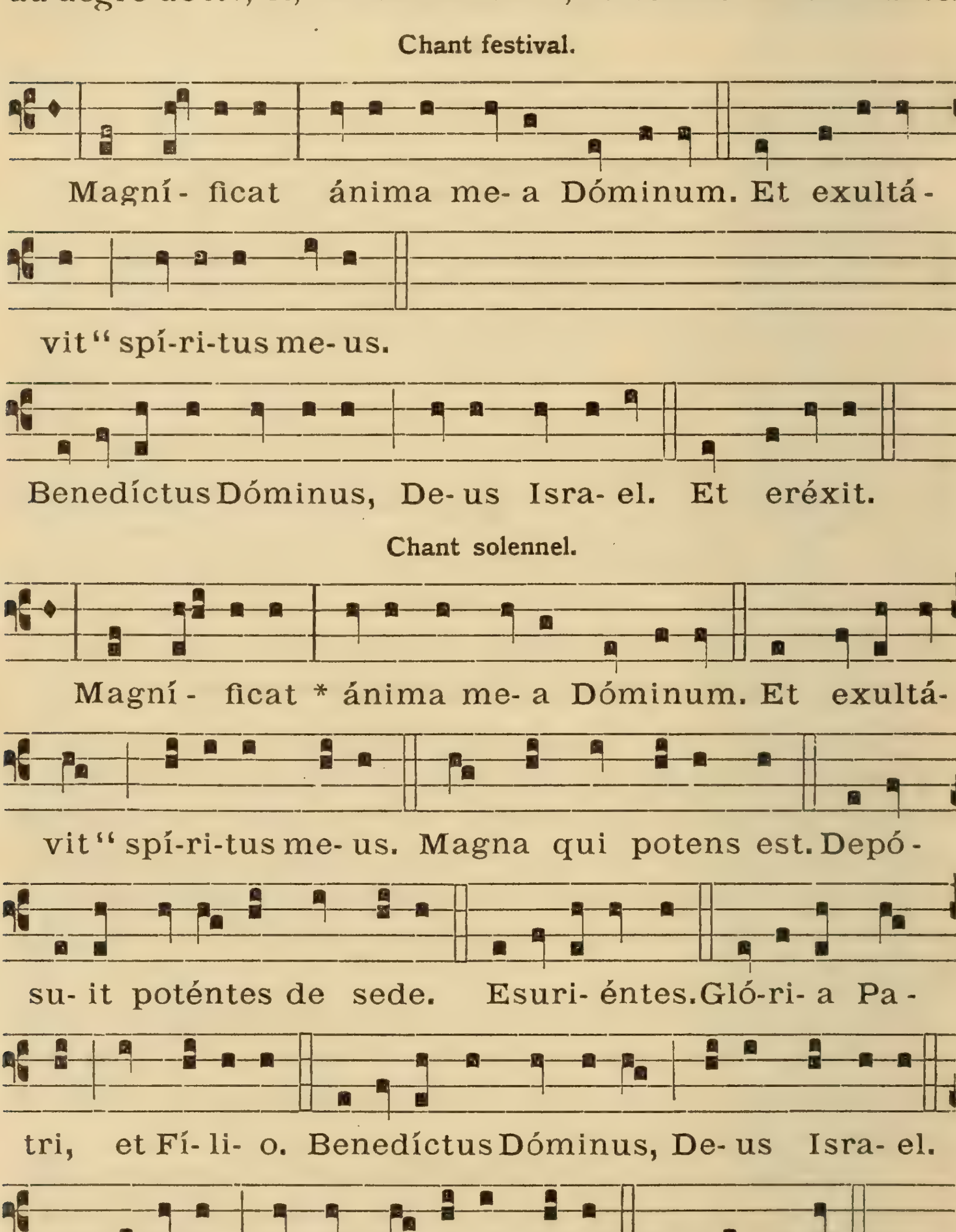






459. — **Chant des Cantiques — Magnificat et Benedictus.**

L'intonation des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus* commence comme celle des Psaumes, mais à la troisième syllabe correspond un podatus *ut fa*, auquel on réunit la médiation sur le verbe *Magníficat* à cause de la briéveté du Verset, en appliquant à la première syllabe les notes *ut ré* liées, et à la deuxième le podatus suivi de *sol* ou d'un second podatus *fa sol*.

Cette intonation sert à tout le Cantique lorsque le chant est solennel, mais, quand il est festival, elle ne s'emploie qu'au premier Verset, tandis qu'on applique aux autres l'intonation des Psaumes.

La médiation, dans le chant festival, est la même qu'aux Psaumes, mais, quand elle est solennelle, elle embrasse cinq syllabes, dont la première s'exécute par un clivus *fa mi*, tandis que les quatre autres répondent deux à deux

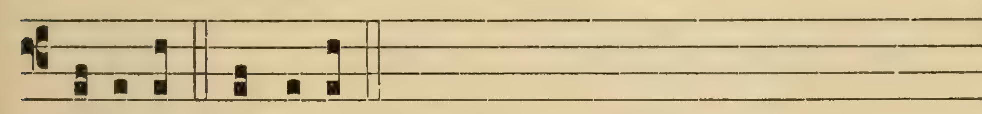
à une sorte de parallélisme composé d'un podatus *fa sol*, et d'une note syllabique, qui, dans la première partie, est au degré de *sol*, et, dans la seconde, au ton de la dominante.



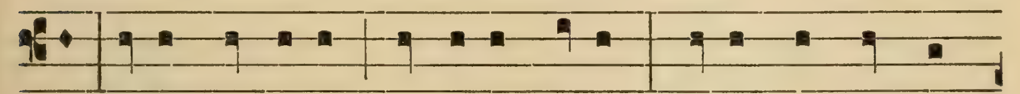
Lorsque la troisième syllabe du Verset est la pénultième d'un mot dactylique, on peut lier sur la première les notes *ut ré*, et avancer le podatus sur la deuxième.

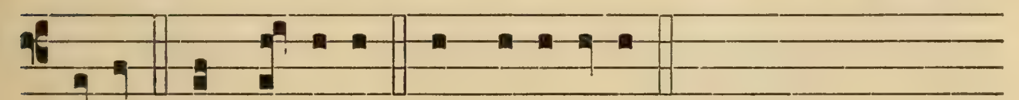


Les chantres modernes appliquent cette liaison des deux premières notes lorsque le Verset commence par un mot dactylique de trois syllabes.



460. — Intonation fériale.
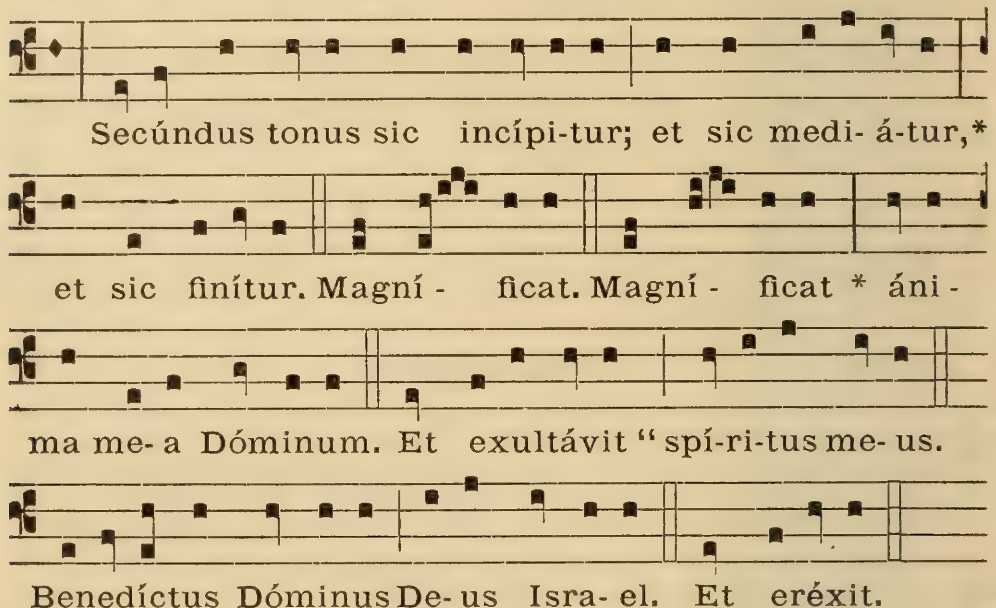






461. — Il existe une autre psalmodie du deuxième ton en usage dans quelques Eglises. Ce chant, qui nous vient de la Liturgie gallicane, est entièrement syllabique, et a la même intonation que le romain, mais la médiation, qui correspond à quatre syllabes par degrés conjoints, s'élève à la tierce en *la* pour revenir à la dominante, et la terminaison, s'abaissant d'une quarte, parcourt les notes *ut ré mi ré*.

On complète la médiation sur la deuxième syllabe de *Magníficat*, en ajoutant au podatus *ut fa* le torculus *sol la sol*, et l'on peut même abréger le groupe mélodique en retranchant l'*ut*.

Ce chant psalmodique n'a point de ton solennel pour les Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus*.



Dans quelques diocèses un clivus *la sol* remplaçait l'avant-dernière note de la médiation, et donnait à la mélodie plus de grâce et de majesté.



TROISIEME TON.

INTONATION FESTIVALE.

462. — L'intonation festivale du troisième ton se fait par la médiante *sol* et la tierce *la ut* liée.

La médiation, composée de cinq notes, s'élève en *ré* et descend par degrés conjoints en *la* pour remonter à la do-

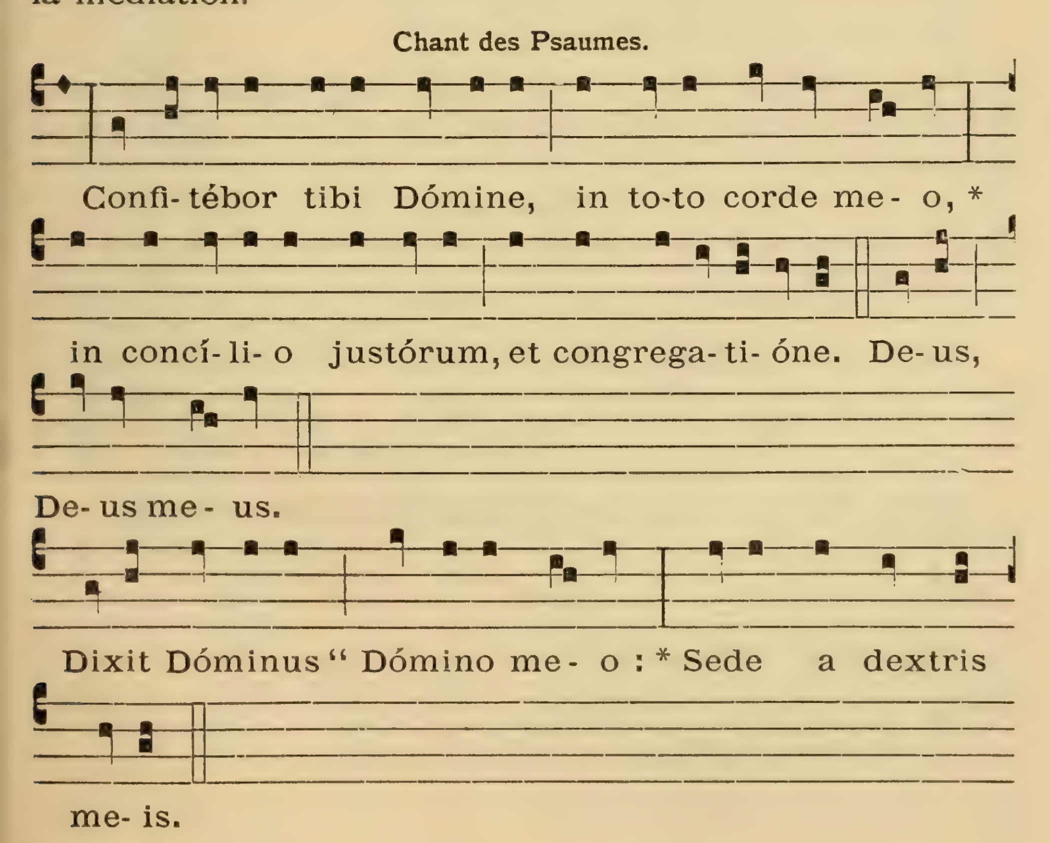
minante : la troisième et la quatrième note sont liées, tandis que les trois autres sont syllabiques.

La terminaison est plus ou moins étendue, quand elle embrasse quatre syllabes, elle les exprime deux à deux par une note isolée et un podatus modulés ainsi : à la première partie *si*, *la si*, et à la seconde, sur un ton plus bas, *la*, *sol la*, ou bien la dernière note disparaît, et le *sol* isolé devient final.

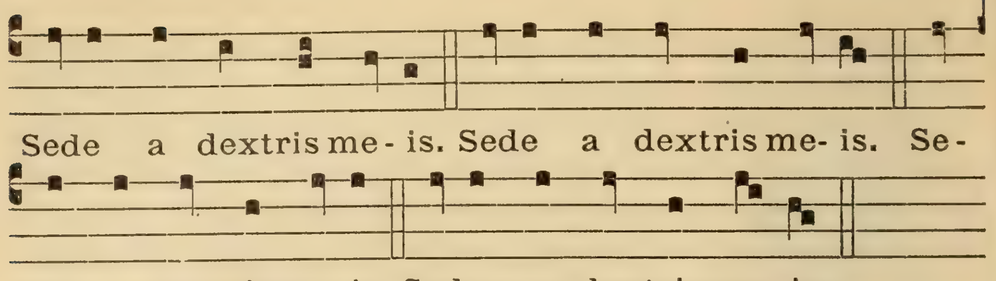
La terminaison se fait ensuite sur les quatre notes *la ut si la*, les deux dernières liées, ou bien sur trois notes syllabiques, l'une à la tierce en *la*, et les deux autres au ton de la dominante. Elle se module encore dans quelques éditions sur la note *la* suivie des deux clivus *ut si* et *la sol*.

Les Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus* se chantent absolument comme le premier Verset des Psaumes, et l'on ajoute sur *Magníficat* un *ré* au podatus *la ut* pour figurer la médiation.
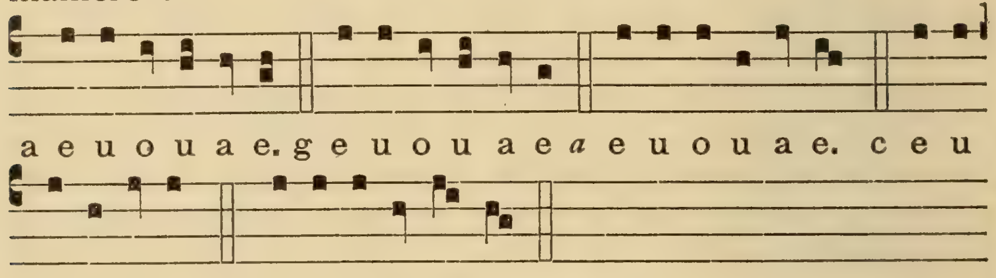
Chant des Psaumes.
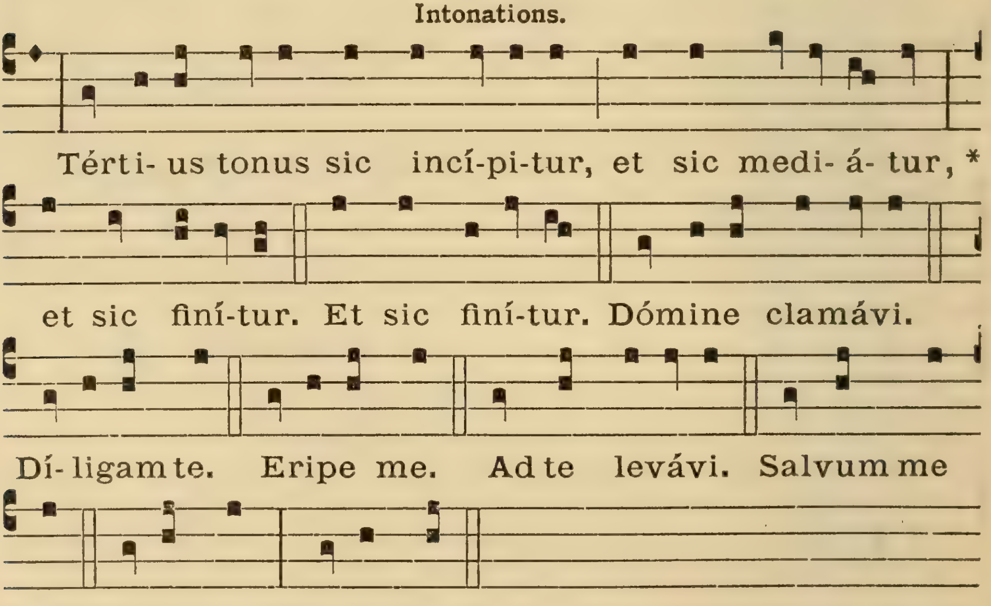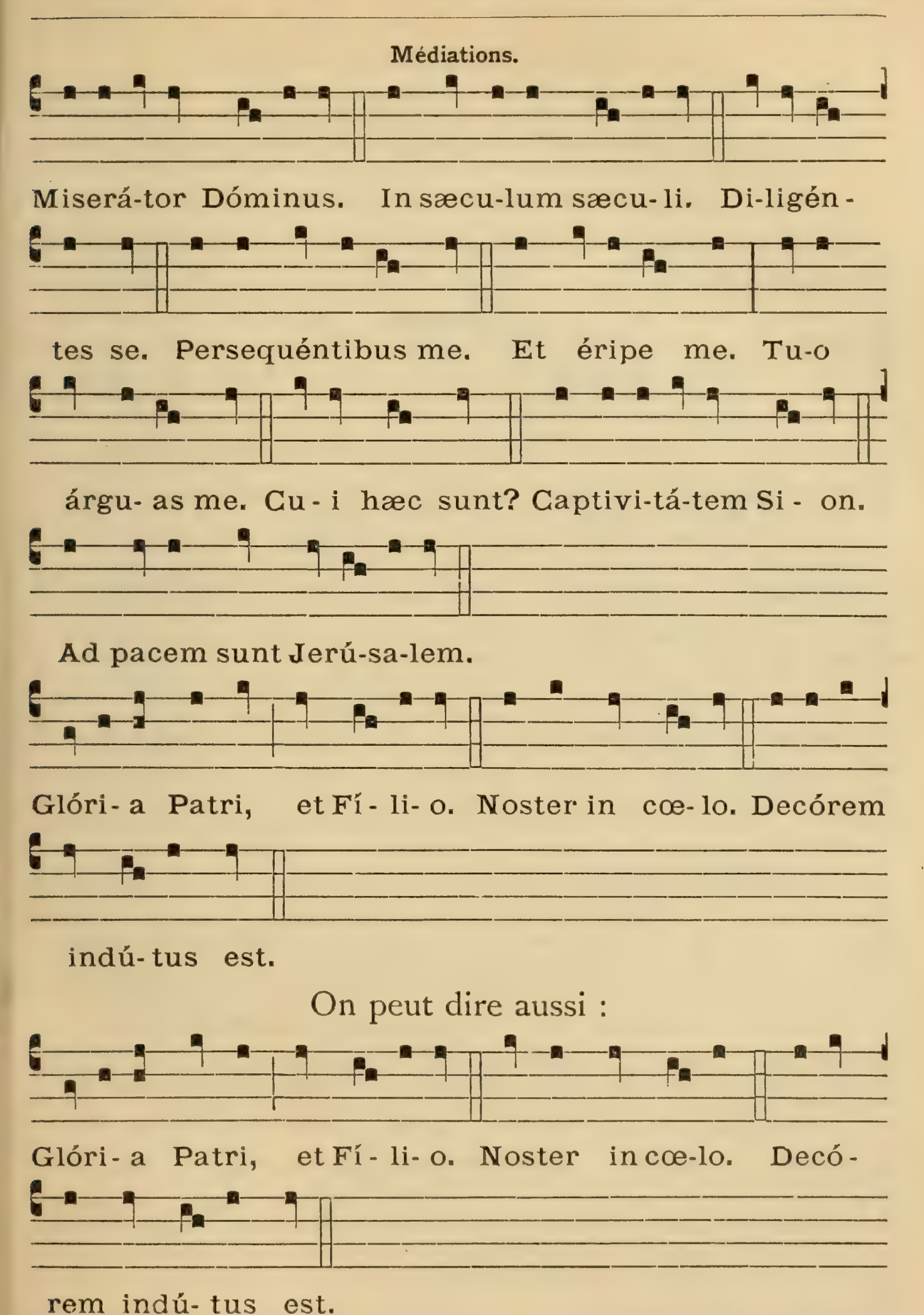






Ces terminaisons sont énoncées, dans les livres, de cette manière :



Nous appliquerons ici aux mots dactyliques, aux monosyllabes et aux noms hébreux les mêmes règles qu'au premier ton.

Intonations.
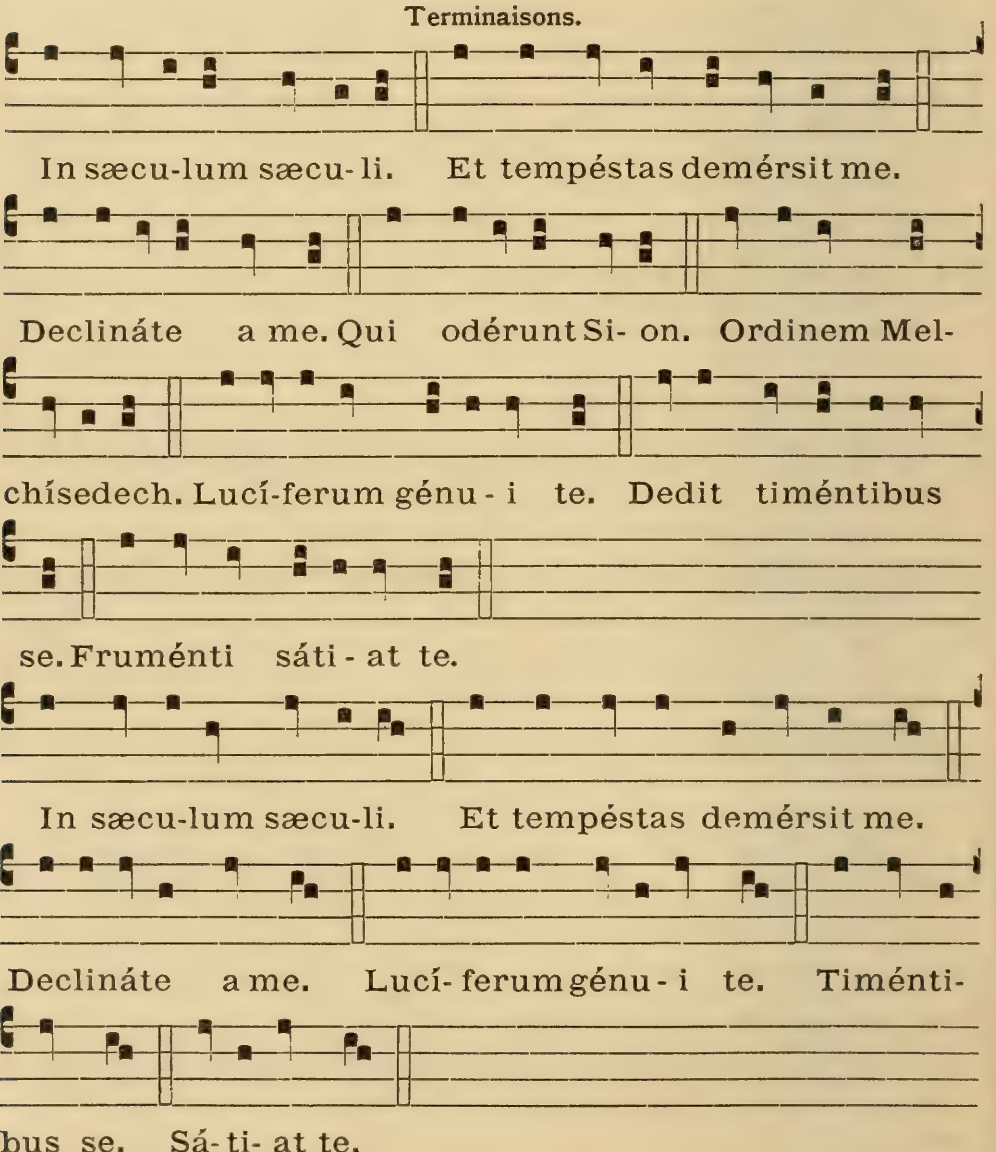




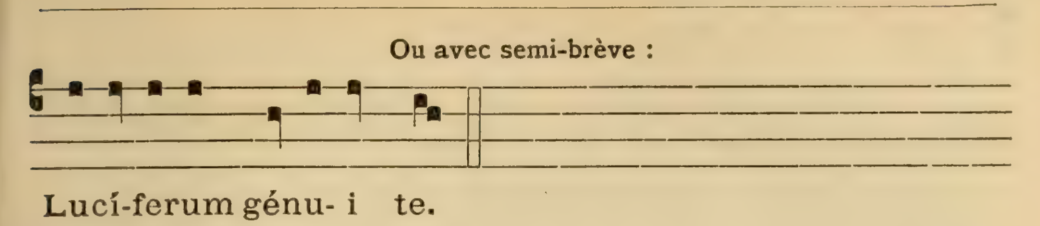
On peut dire aussi :

Mais il faut rejeter cette modulation :

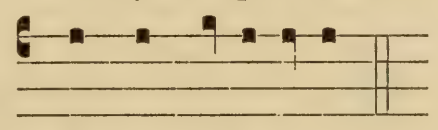
In splendóribus sanctó- rum.

Et s'en tenir à ce que nous avons prescrit pour le premier ton.
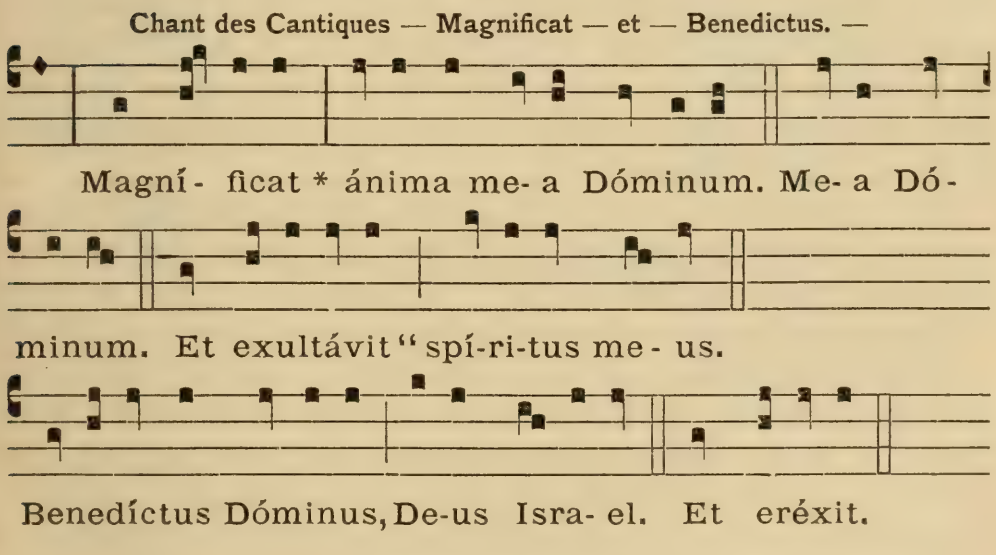




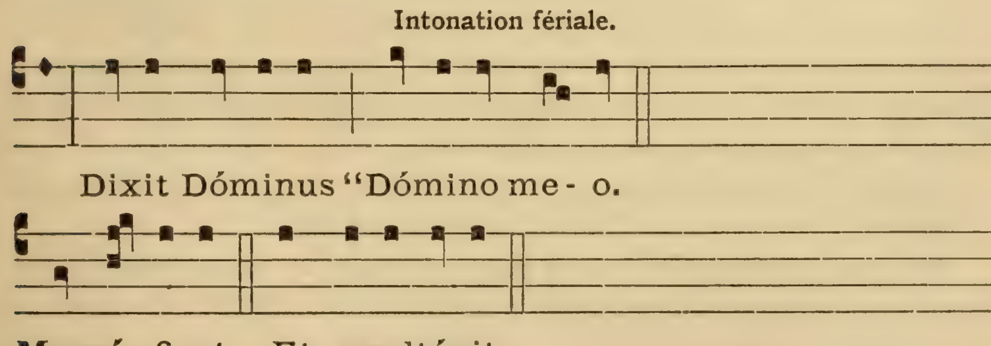
Dans certains diocèses on remplace le clivus *si la* de la médiation par une note syllabique au ton de la dominante.

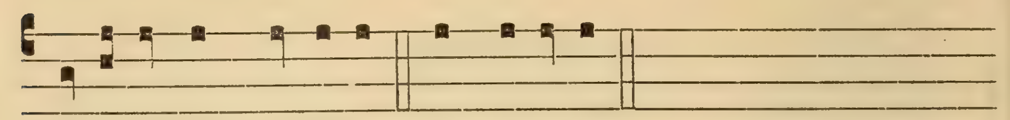


Et sic medi- átur.

Ce qui est plus simple, mais moins solennel.







QUATRIEME TON.

INTONATION FESTIVALE.

463. — L'intonation festivale du quatrième ton commence par la dominante et descend d'un degré sur la seconde syllabe du texte en l'exprimant par un podatus de notes conjointes. Elle s'applique sans aucune modification au chant des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus.*

La médiation, qui s'étend à quatre notes syllabiques, s'abaisse d'un ton et parcourt en remontant les degrés d'une tierce pour revenir et s'arrêter à la dominante, et, quand elle a lieu sur un monosyllabe ou un nom hébreux, la pause se fait à la note supérieure, à moins qu'on ne préfère, comme il est d'usage en quelques Eglises, s'en tenir à la formule ordinaire.
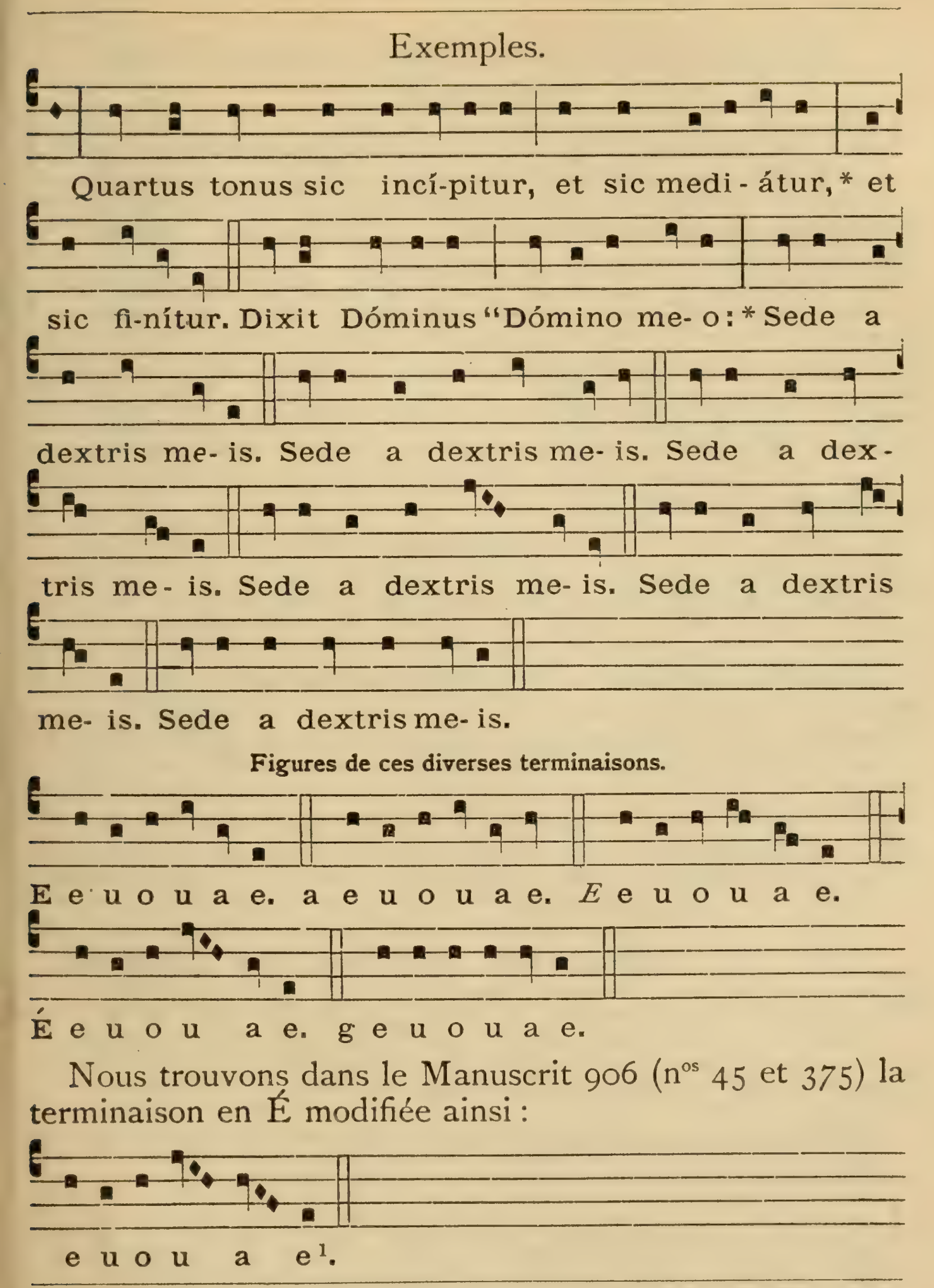
La terminaison, composée de cinq notes également syllabiques, répète la médiation sur les trois premières, et descend successivement d'une tierce à chacune des deux autres.

Cette modulation varie de plusieurs manières : d'abord la dernière syllabe, au lieu d'atteindre la finale, s'élève à la dominante; ensuite la troisième et la quatrième notes font place à deux clivus qui occupent les quatre degrés de l'échelle immédiatement supérieurs à la tonique, ou bien la troisième syllabe correspond à un groupe descendant de trois notes conjointes, dont la première est élevée d'une tierce au-dessus de la dominante. Dans quelques livres de chœur les trois notes conjointes et la suivante servent à former deux clivus *ut si*, et *la sol.*

Enfin la terminaison se fait encore par une seule note abaissée d'un ton sur la dernière syllabe.

On va voir combien est harmonieux le chant des Psaumes sur le quatrième mode : la vibration du *si* à la médiation et à la terminaison est de toute beauté.

Exemples.



Nous trouvons dans le Manuscrit 906 (nos 45 et 375) la terminaison en É modifiée ainsi :

e u o u a e[1].

[1] L'Eglise de Reims avait conservé cette terminaison dans sa Liturgie du xviii. siècle.

Mots dactyliques, monosyllabes et noms hébreux.

Intonations.

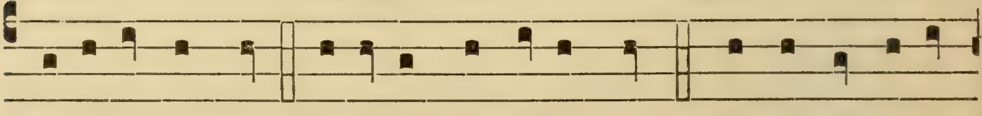
Dómine clamávi. Dí- ligam te. Eripe me. Ad te levávi. Bonum est. Bonum est. Salvum me fac. Sal- vum me fac De- us.

Médiations.
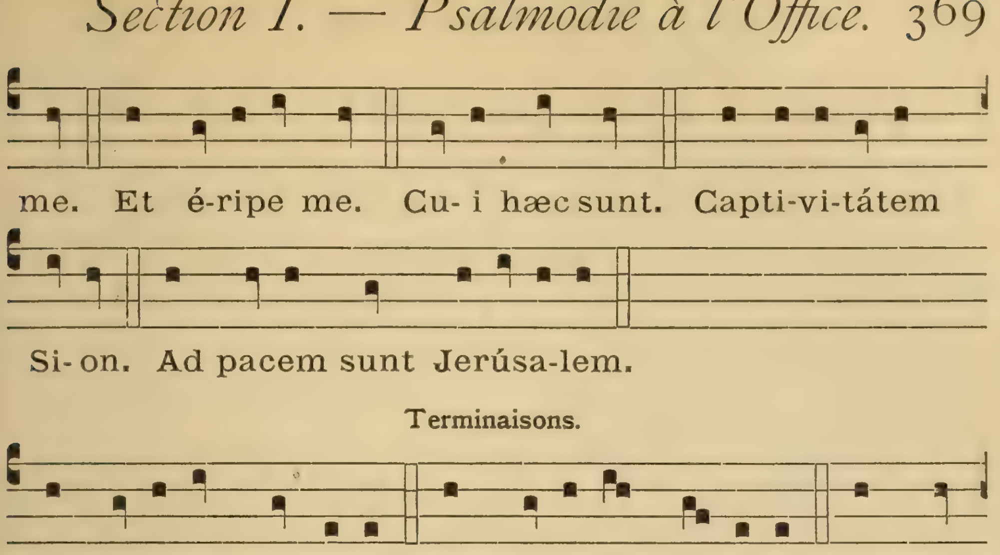
Miserá-tor Dóminus. In sæculum sæcu-li.

Di- ligéntes se. Indútus est. Persequéntibus me. Et éripe me. Argu- as me. Cu- i hæc sunt. Captivi-tá - tem Si- on. Ad pacem sunt Jerúsalem.

Si l'on veut appliquer la médiation ordinaire aux monosyllabes et aux noms hébreux, il faut dire :



Di-ligéntes se. Decórem indútus est. Persequéntibus



Terminaisons.

In sæculum sæcu-li. In sæculum sæ-cu-li. In sæ-

culum sæ-cu-li. Et tempéstas demér-sit me. Decliná-

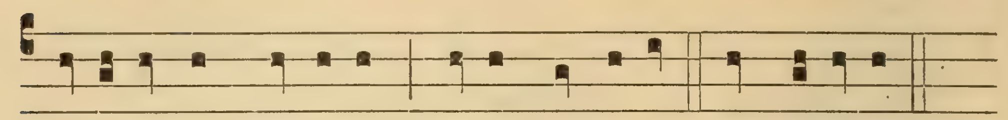
te a me. Lucí-ferum génu- i te. Fruménti sá-ti- at

te. Dedit timéntibus se. Ordinem Melchí-sedech.

Glóri- a Patri, et Fí-li - o, * et Spi-rítu- i sancto.

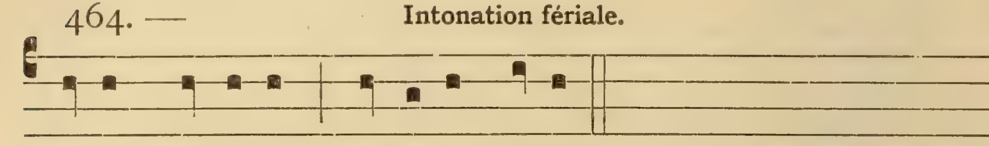
Magní- ficat * ánima me- a Dóminum. Et exultávit "

spíri-tus me- us.



Benedíctus Dóminus, De- us Isra- el. Et eréxit.

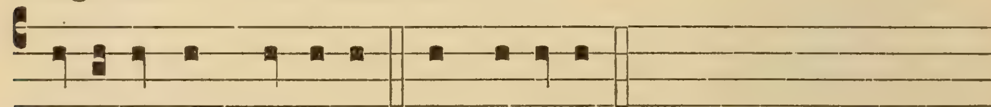
464. — **Intonation fériale.**



Dixit Dóminus " Dómino me- o.

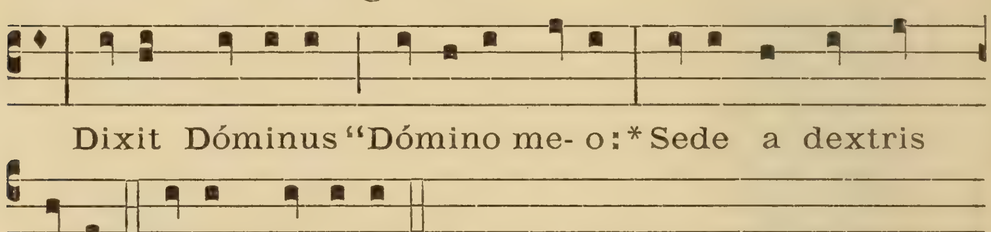


Magní-ficat. Et exultávit.



Benedíctus Dóminus. Et eréxit.

465. — Le quatrième ton, comme nous l'avons déjà dit (n° 289), se transpose à la quarte supérieure, et prend la terminaison en A, mais ses diverses modulations psalmodiques, quoiqu'elles se fassent sous d'autres notes, ne subissent aucun changement.



me- is. Dixit Dóminus.

Ce ton ainsi transposé ne doit pas être confondu avec le douzième, dont l'échelle est à la quarte inférieure, et se termine en *si*.

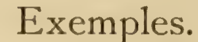
CINQUIEME TON.

466. — La Psalmodie du cinquième ton est entièrement syllabique.
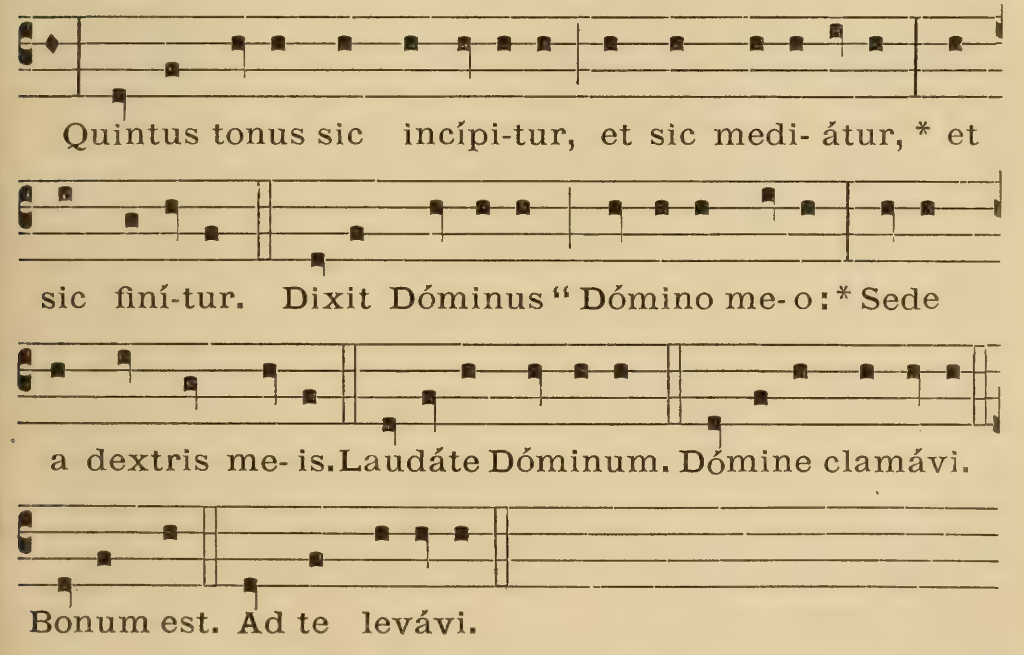
INTONATION FESTIVALE.

L'intonation festivale, composée de trois notes, part de la finale et monte à la tierce et à la quinte; la médiation, comme au deuxième mode, s'élève d'un ton sur la syllabe accentuée, et la terminaison, qui est unique, se compose de deux tierces descendantes et parallèles, dont l'une occupe les degrés qui touchent à la dominante, tandis que l'autre est abaissée d'un ton.

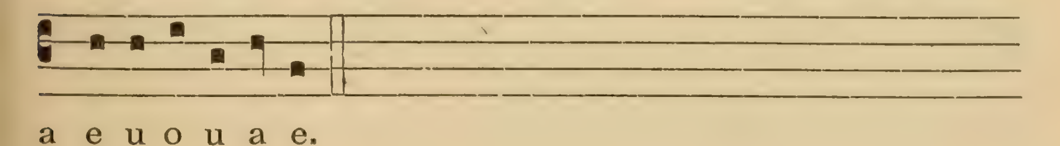
Ces diverses modulations sont identiquement les mêmes pour le chant des Cantiques, mais au verbe *Magníficat* on lie la tierce et la quinte de l'intonation sur la deuxième syllabe.



Exemples.
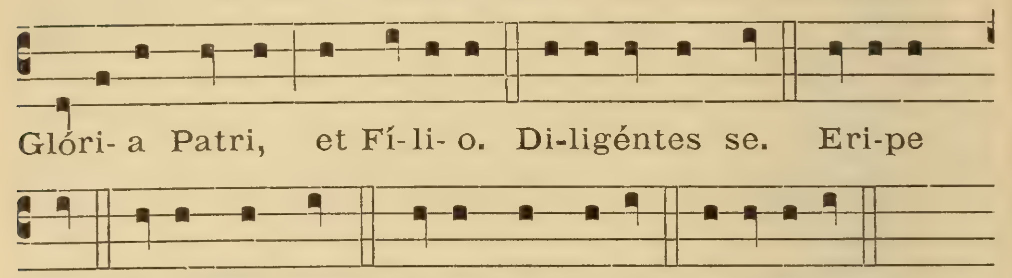


On indique ainsi la terminaison du cinquième ton avec ou sans lettre.

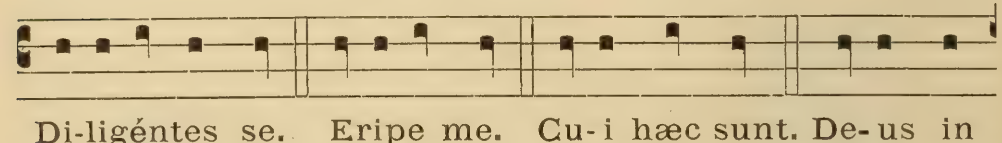


Mots dactyliques, monosyllabes et noms hébreux.
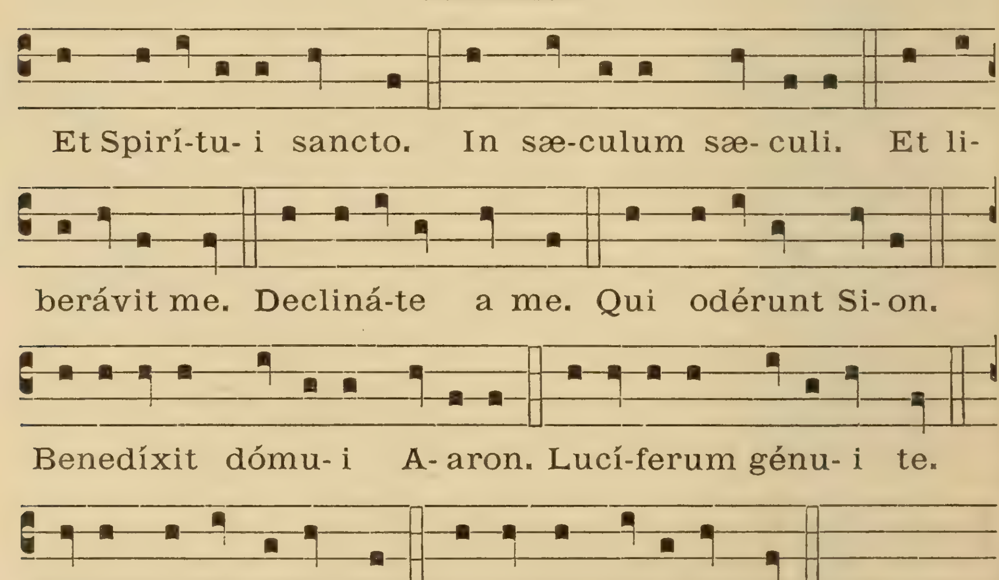
Médiations.



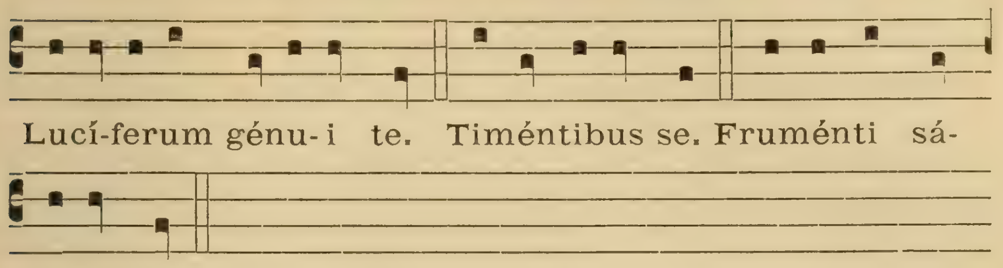
Ou comme quelques Eglises.



Terminaisons.



Ou bien avec semi-brève.



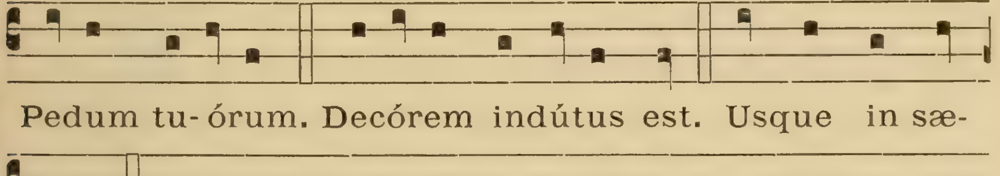
ti- at te.

Autres exemples.



Pedum tu-órum. De-córem indútus est. Usque in finem.

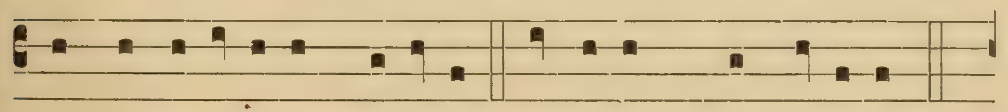
Les auteurs modernes modifient ces derniers exemples en anticipant d'une syllabe la note supérieure comme à la médiation du premier et du troisième tons, et en remplissant le degré intermédiaire de la première tierce.



cu-lum.

On peut admettre cette modulation, qui, bien qu'elle modifie la terminaison, ne manque pas d'une certaine grâce mélodique.

Il n'en est pas de même des formules suivantes, qui, en multipliant les notes sur la corde *ut*, compliquent et alourdissent singulièrement cette psalmodie.



In longitúdinem di- érum. Ordinem Melchí-sedech.

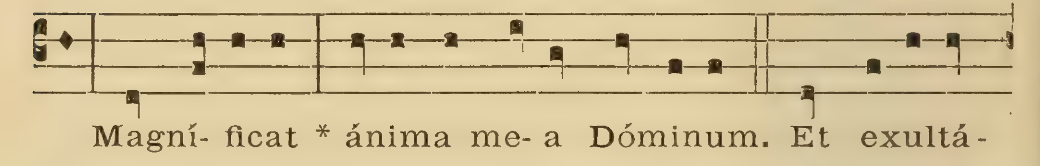


Lucí-ferum génu- i te.

Il faut donc, en pareil cas, appliquer la note supérieure à la dernière syllabe, et, si l'on enfreint ainsi les lois de l'accent, c'est la nécessité qui impose cette dérogation (n[os] 395 et 405).

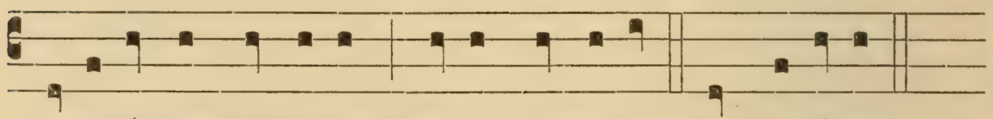
Au surplus, pour guider le lecteur dans toutes les difficultés que soulève la psalmodie du cinquième ton, nous ferons une observation : chaque tierce de la terminaison a la forme d'un clivus, par conséquent la seconde note doit être longue, sans pourtant détruire l'accentuation de la première (n° 401); mais, comme elle fait partie d'un chant syllabique, elle devient brève toutes les fois qu'elle correspond à la pénultième d'un dactyle.

Chant des Cantiques.





vit " spíri-tus me- us.

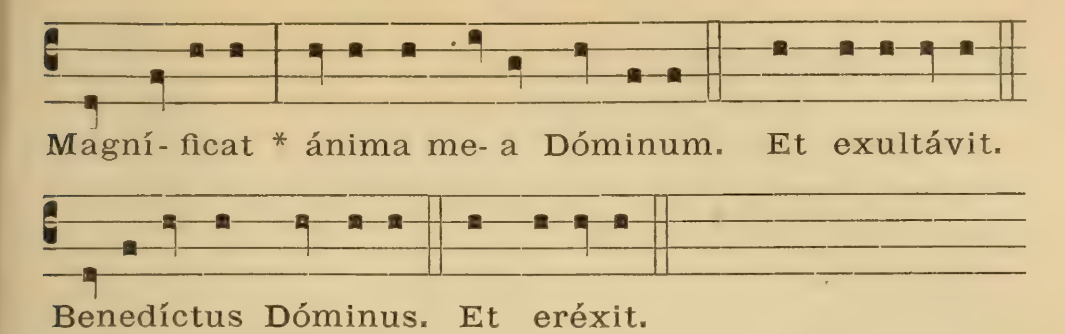


Benedíctus Dóminus, De- us Isra- el. Et eréxit.

Intonation fériale.



Dixit Dóminus" Dómino me- o.



Lorsqu'une Antienne du cinquième ton contient le bémol à la clef, le *si* de la terminaison produirait une fausse relation, s'il restait naturel; il doit donc être abaissé d'un demiton, et exprimer la nuance que nous retrouverons au treizième mode.

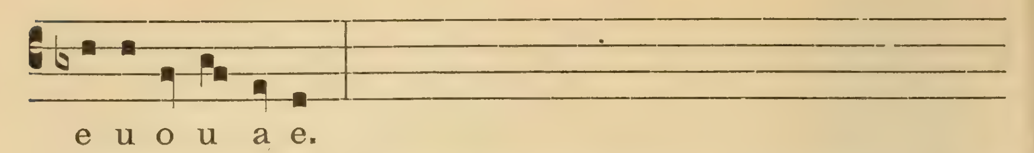


e u o u a e.

Par cette modification la première tierce est devenue majeure, de mineure qu'elle était, mais la seconde n'a pas varié. On trouve dans le chant grégorien plusieurs exemples de tierces semblables à la suite l'une de l'autre. Nous citerons particulièrement celles que présentent l'Offertoire *Angelus Dómini* du Lundi de Pâques, sur le mot *Coelo*, et la Communion *Cantáte* du cinquième Dimanche après Pâques, à l'adverbe *benè* : bien que ces deux morceaux ne soient pas du cinquième ton, les tierces *mi ut* et *ré si* sont en rapport exact avec la terminaison qui nous occupe, et posées dans le même ordre symétrique. Au reste cette terminaison avec bémol est suivie dans plusieurs diocèses[1].

On fait usage, dans quelques Eglises, d'une terminaison gallicane qui appartient au treizième ton, et qu'on peut transposer au cinquième de cette manière :

[1] Le chant ambrosien admet également le bémol.



A la rigueur on ne devrait l'employer que quand l'Antienne a le bémol à la clef.

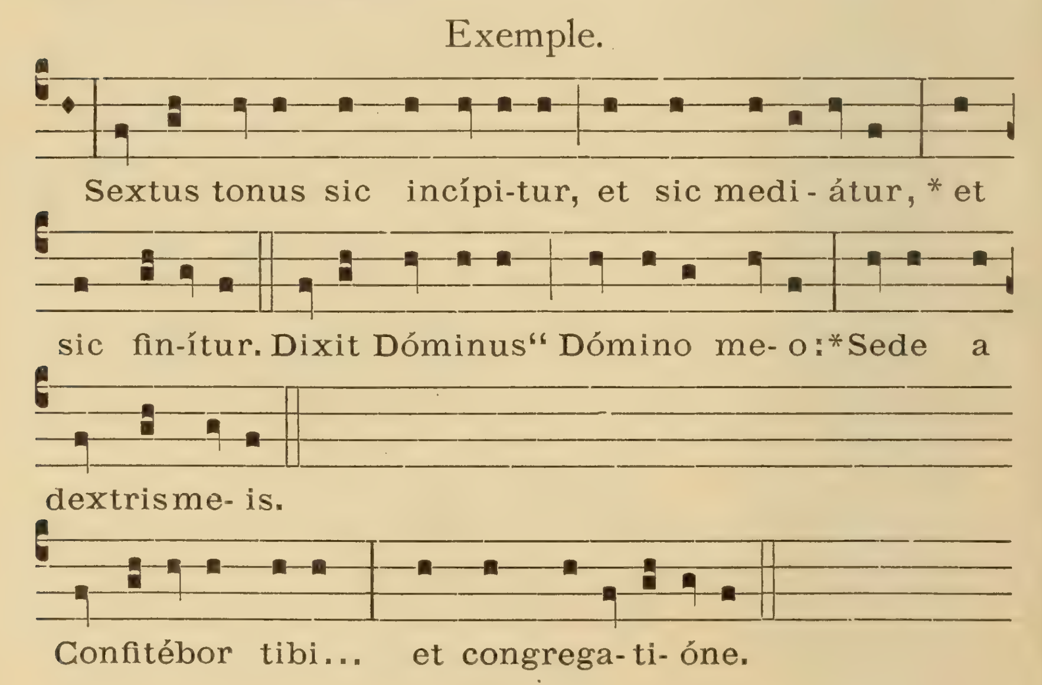
SIXIEME TON

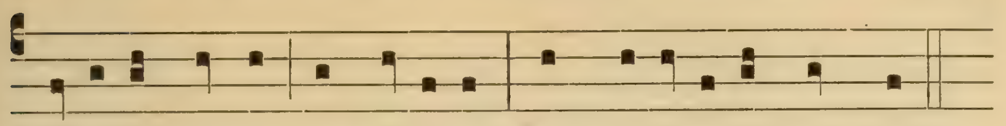
INTONATION FESTIVALE.

467. — L'intonation festivale du sixième ton se fait, comme celle du premier, sur les notes *fa sol la*, les deux dernières liées. La médiation est syllabique et composée d'une seconde *la sol* et d'une tierce *la fa*, et la terminaison, qui s'étend à quatre syllabes, répète sur les deux premières les notes *fa sol la* disposées comme à l'intonation, et descend sur les deux autres successivement d'un degré.

Toutes ces modulations s'appliquent sans aucune modification au chant des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus*, et les noms hébreux s'accentuent, même à la médiation, selon la méthode latine.

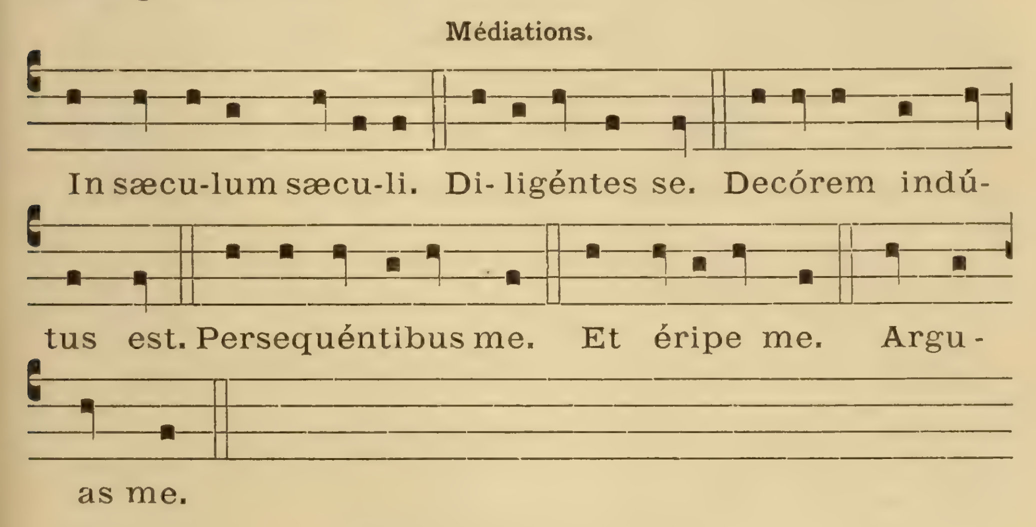
Exemple.

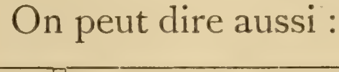


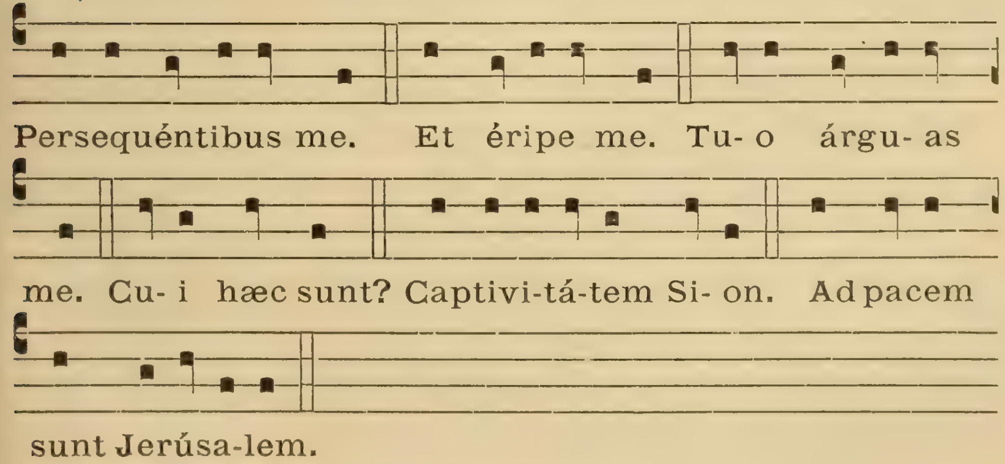


Pour les autres exemples d'intonation, on peut se reporter au premier ton.

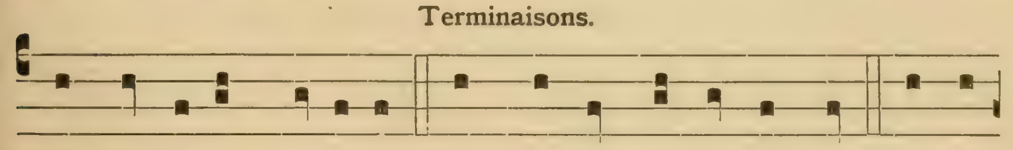
Médiations.







Terminaisons.



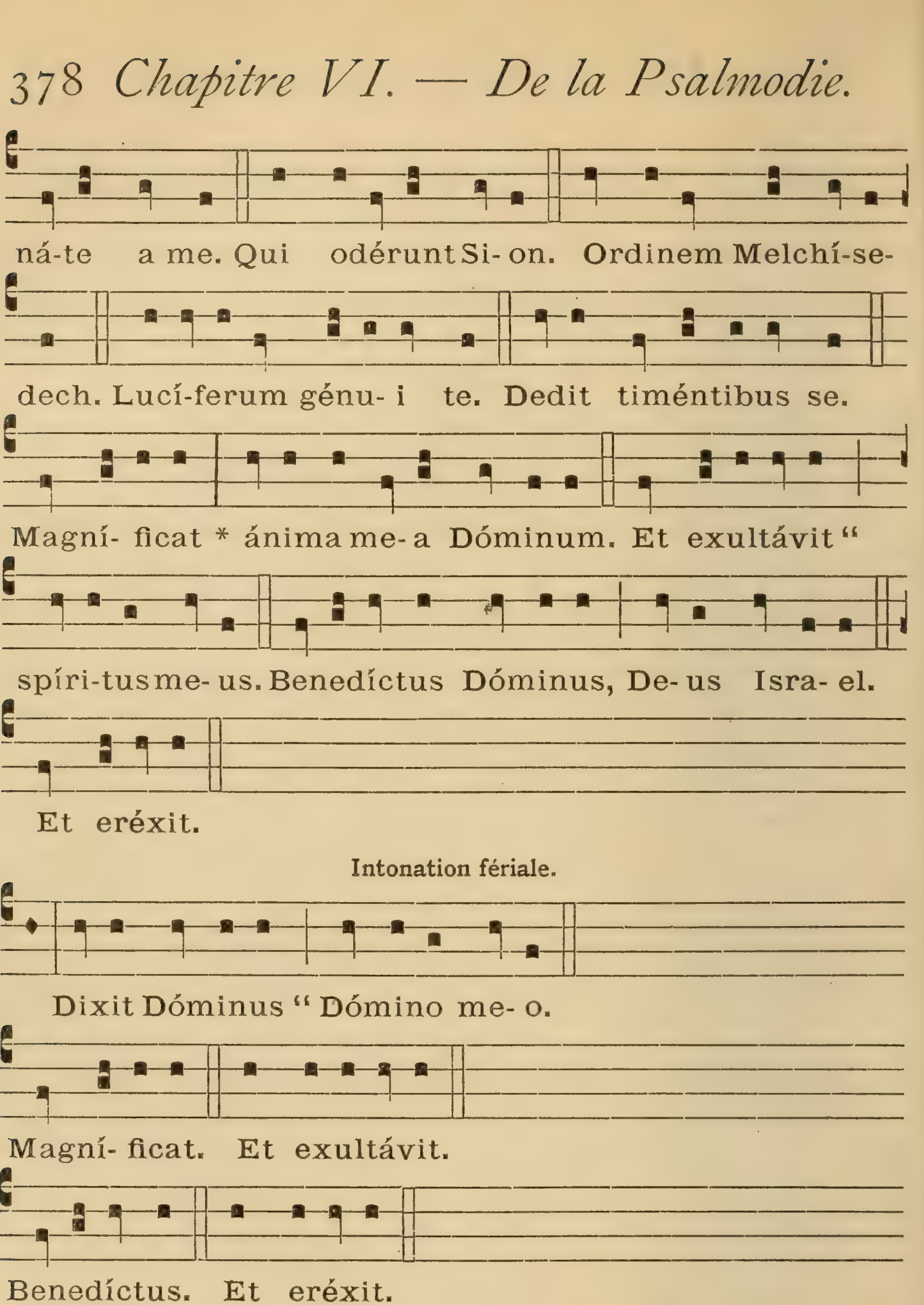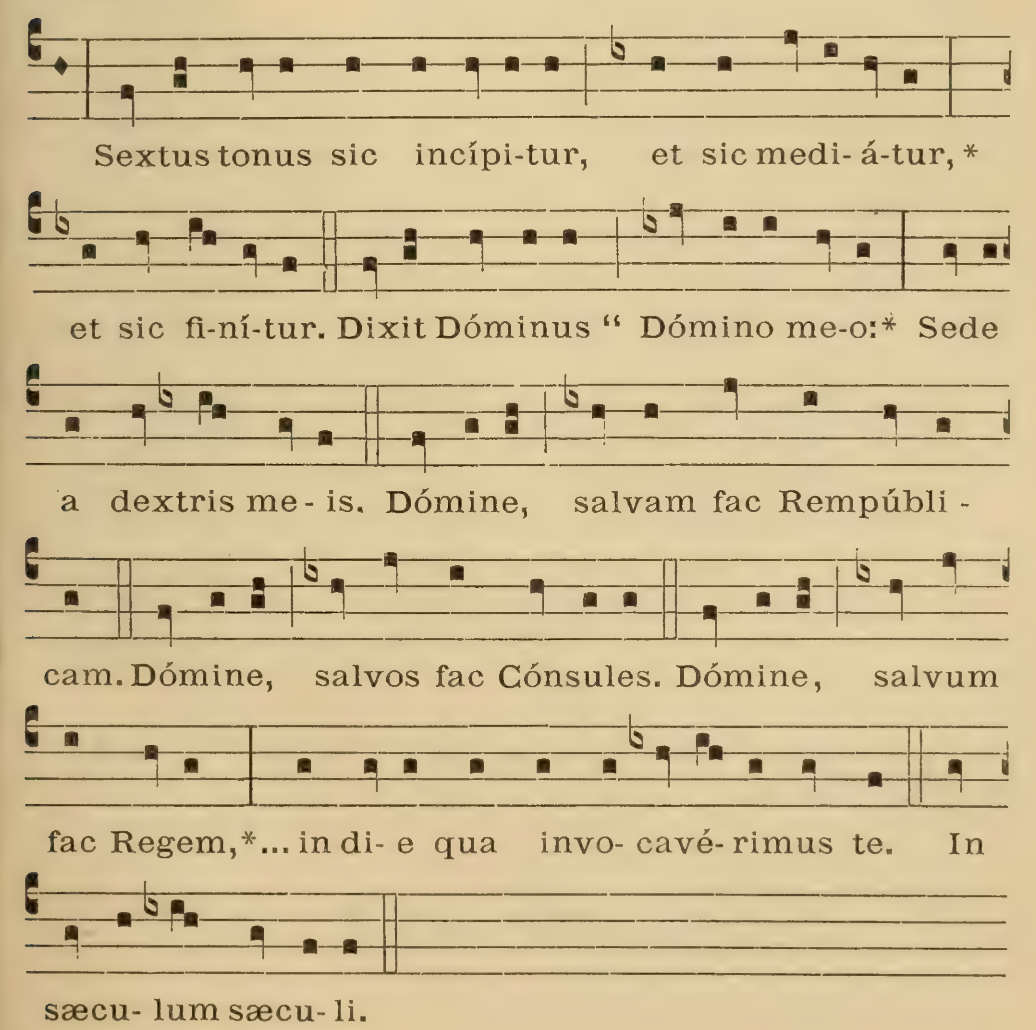
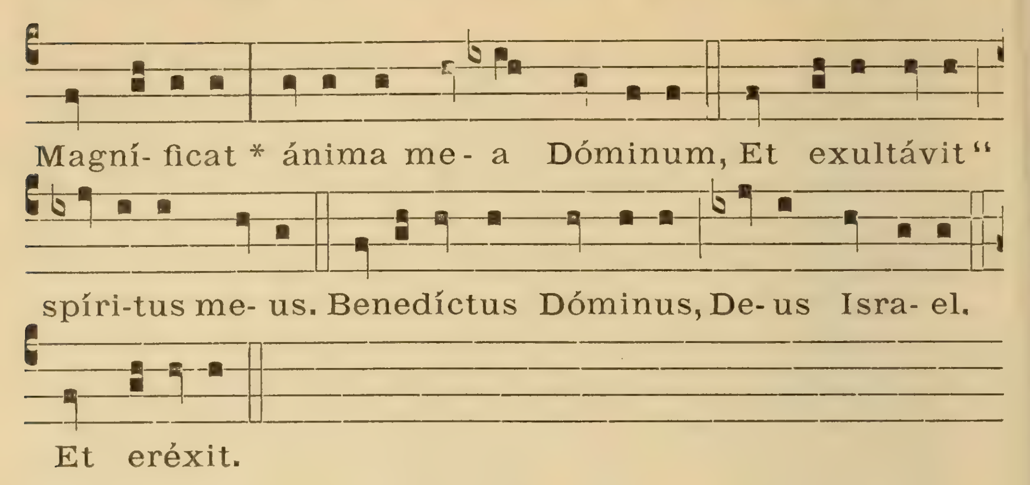


Figure de la terminaison dans les Livres de chœur.

F e u o u a e.

Le sixième mode n'a que cette terminaison, mais il a reçu de la Liturgie récemment abandonnée en France un autre chant psalmodique, qui a le bémol à la clef et la même intonation que le précédent, mais la médiation, composée de quatre notes syllabiques, s'élève à une tierce au-dessus de la dominante pour descendre en *sol* par degrés conjoints. La seconde partie du Verset s'exécute sur cette dernière note devenue dominante, et la terminaison, de quatre syllabes, exprime les deux premières par la note *la* et le clivus *si la*, et les deux autres par la modulation *sol fa* du chant romain.





SEPTIEME TON.

INTONATION FESTIVALE.

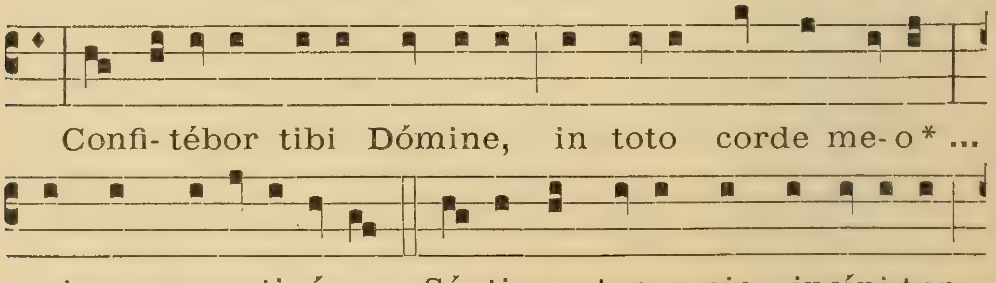
468. — Cette intonation se compose d'un clivus *ut si* et d'un podatus *ut ré*, et la médiation s'élève d'une tierce pour redescendre à la dominante par degrés conjoints et notes syllabiques et finir sur un podatus *ré mi.*
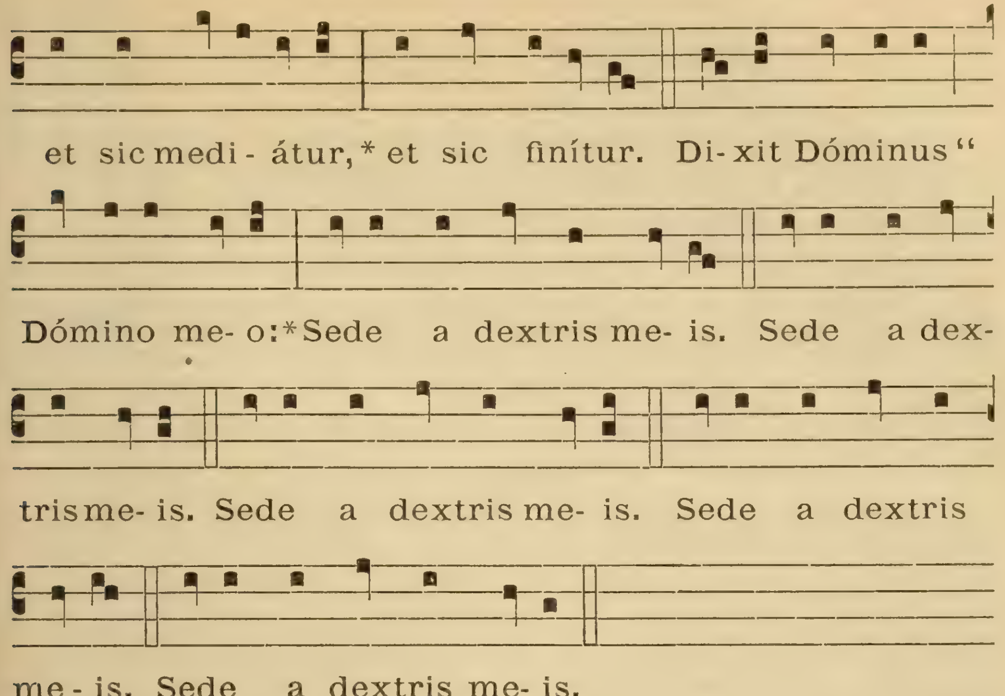
Pour les Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus* on remplace le clivus de l'intonation par le torculus *sol ut si*, et la tierce syllabique de la médiation par le podatus *ré fa.*

La terminaison contient cinq notes qui descendent par degrés conjoints de *mi* à *là*, les deux dernières liées.

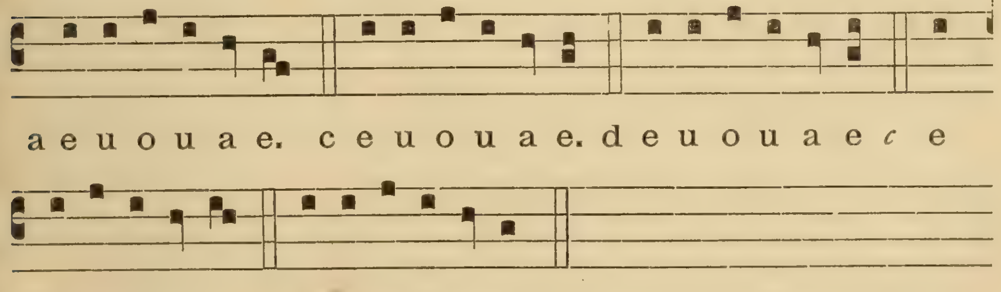
Elle est de plusieurs sortes, mais ne varie qu'à la dernière syllabe : au clivus *si la* on substitue un podatus *si ut* ou *si ré*, ou un clivus *ré ut*, ou bien un *si* syllabique.

On applique ici aux monosyllabes les règles générales posées précédemment (nos 405 et 406), et aux noms hébreux l'accentuation des mots latins.

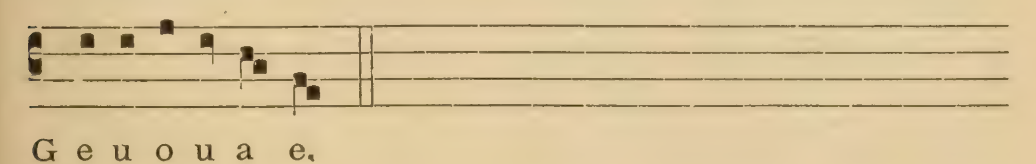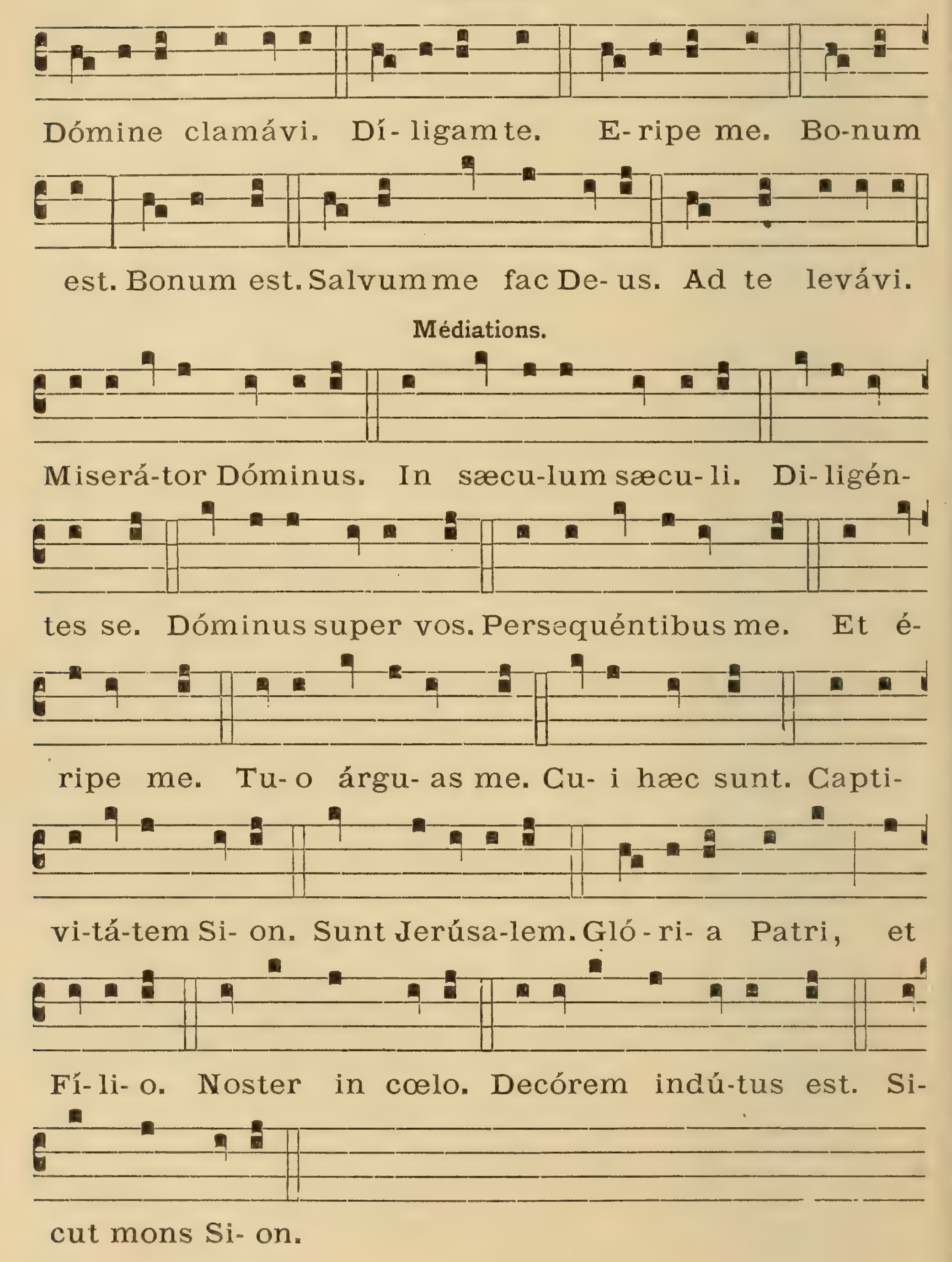




Ces terminaisons sont ainsi marquées dans les Antiphonaires.



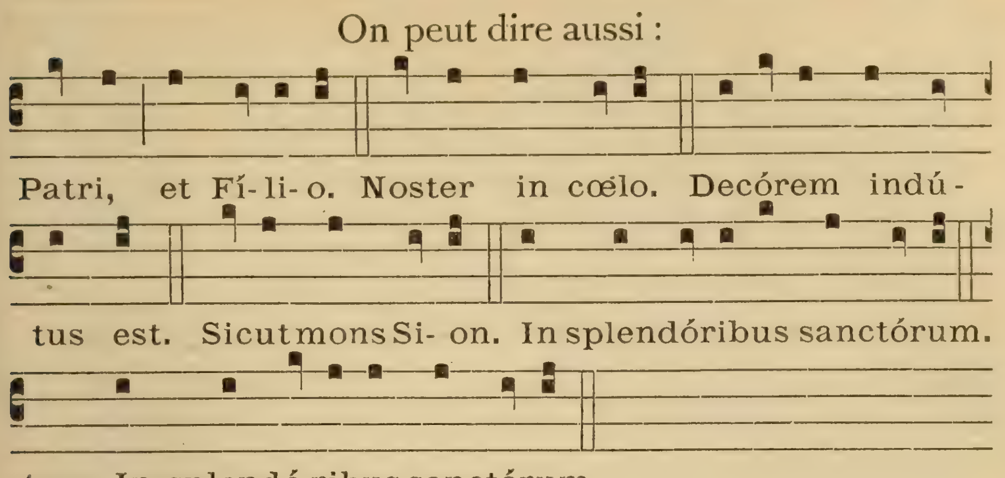
Dans quelques Eglises on en forme une sixième, qui a pour désinence deux clivus de notes conjointes aboutissant à la tonique.



Mots dactyliques et monosyllabes.

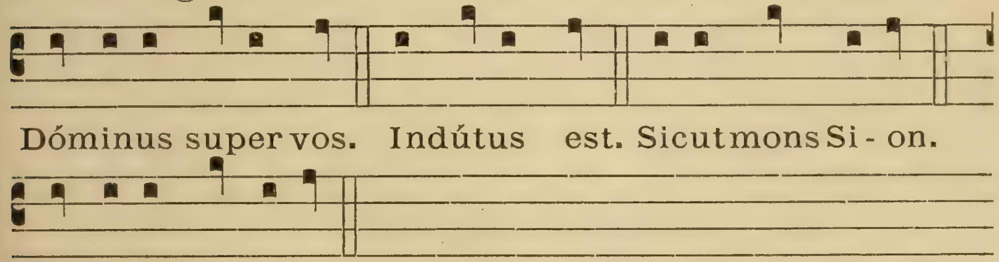


On peut dire aussi :



et non : In splendó-ribus sanctórum.

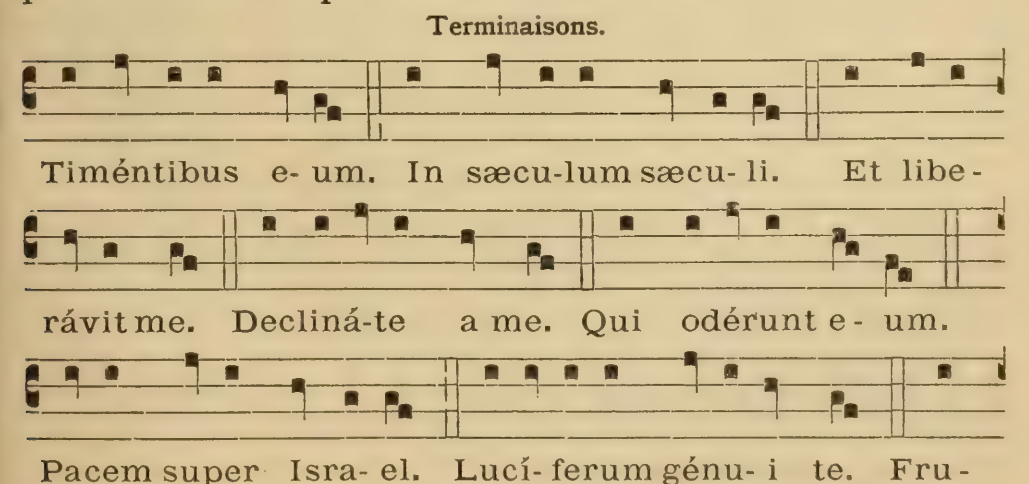
Les médiations suivantes en usage dans quelques Eglises sont également vicieuses.

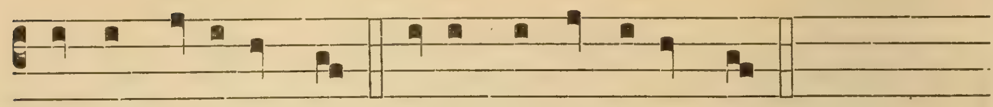


Dómu- i Isra- el.

On peut consulter ici les observations que nous avons présentées sur le premier ton.

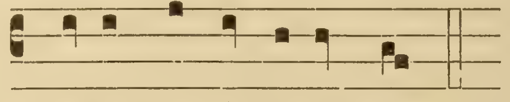
Terminaisons.



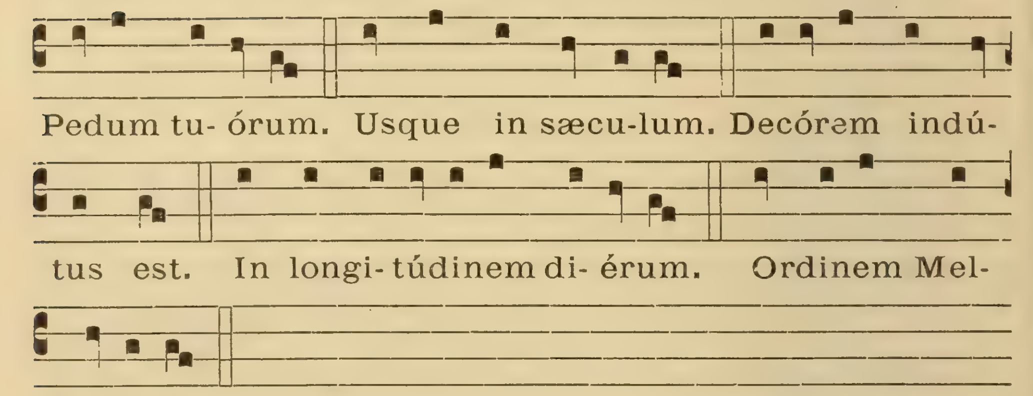


ménti sá-ti- at te. Dedit timéntibus se.

Cette dernière peut être modulée ainsi :

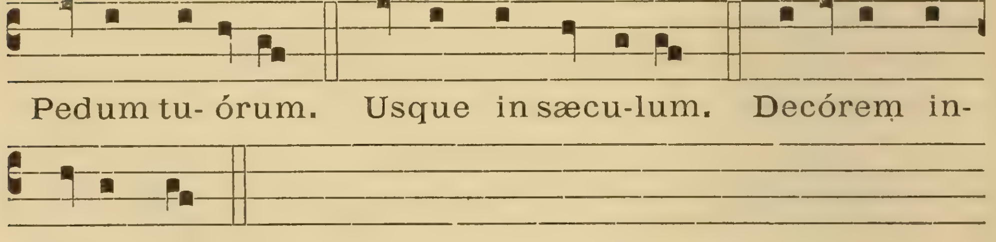


Dedit timéntibus se.



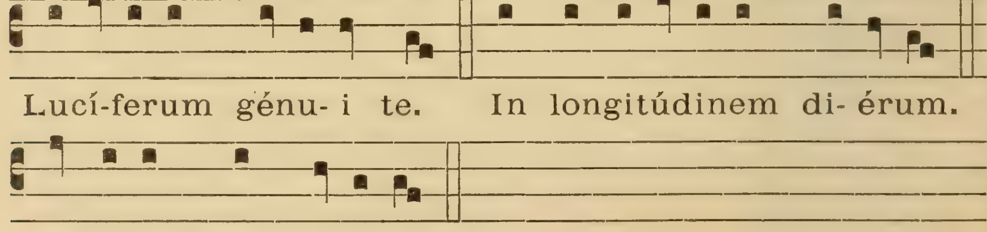
chísedech.

On peut dire aussi :
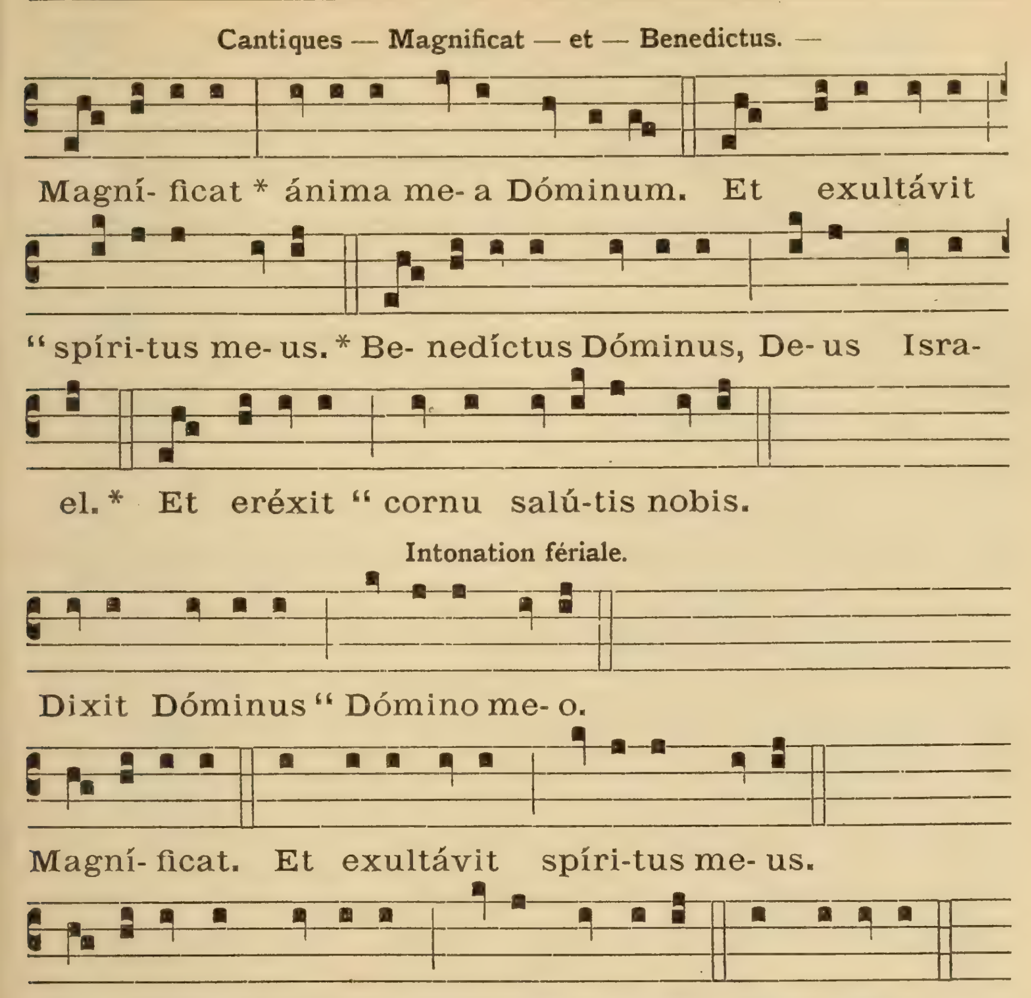


dútus est.

Mais on doit éviter ces terminaisons vicieuses.



Ordinem Melchí-sedech.
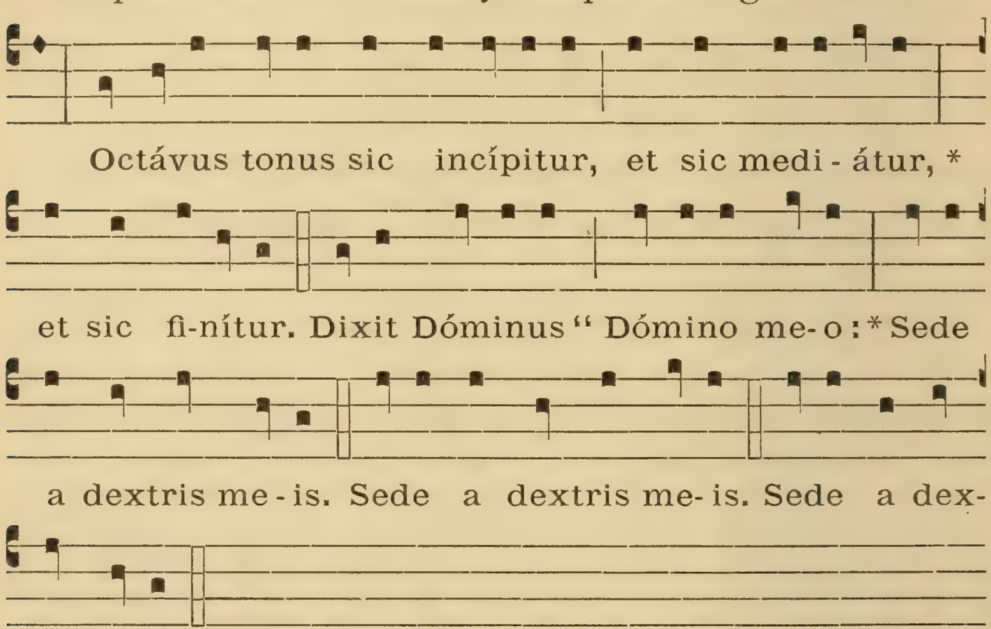


HUITIEME TON.

469. — Le chant des Psaumes sur le huitième ton est entièrement syllabique.

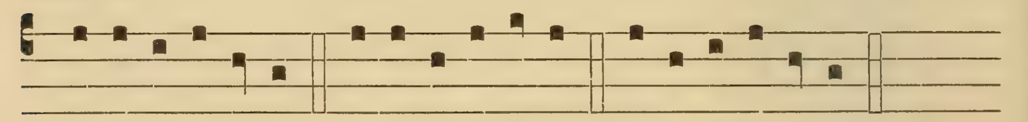
INTONATION FESTIVALE.

L'intonation festivale, qui commence à la tonique, monte successivement d'une seconde et d'une tierce, et la médiation élève d'un ton la syllabe accentuée, de sorte que ces deux modulations se font absolument comme au deuxième ton : les notes seules sont différentes, mais les intervalles qui les séparent sont identiquement les mêmes.

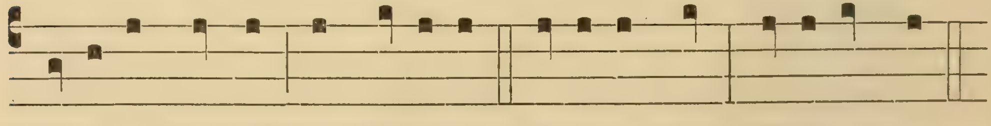
Ce mode n'avait que deux terminaisons, l'une et l'autre de quatre notes, *si ut la sol*, *la ut ré ut*, mais on en a formé récemment une troisième, qui n'est autre que la première précédée d'une note syllabique au degré de *la*.
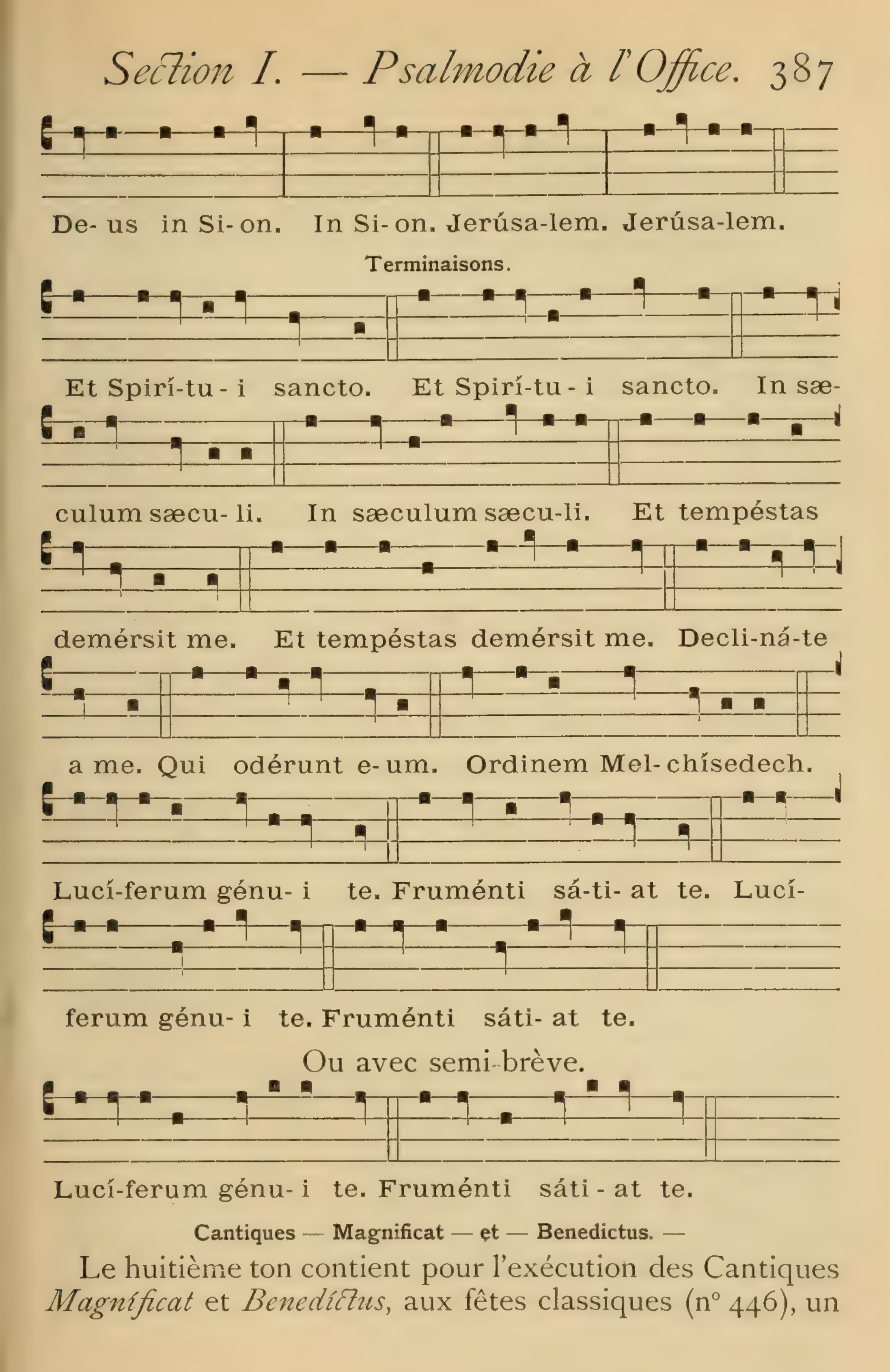


Ces terminaisons s'énoncent ainsi avec les lettres indicatives.



La modulation des mots dactyliques, des noms hébreux et des monosyllabes se fait à l'intonation et à la médiation comme au deuxième mode. Nous n'en donnons ici que quelques exemples.
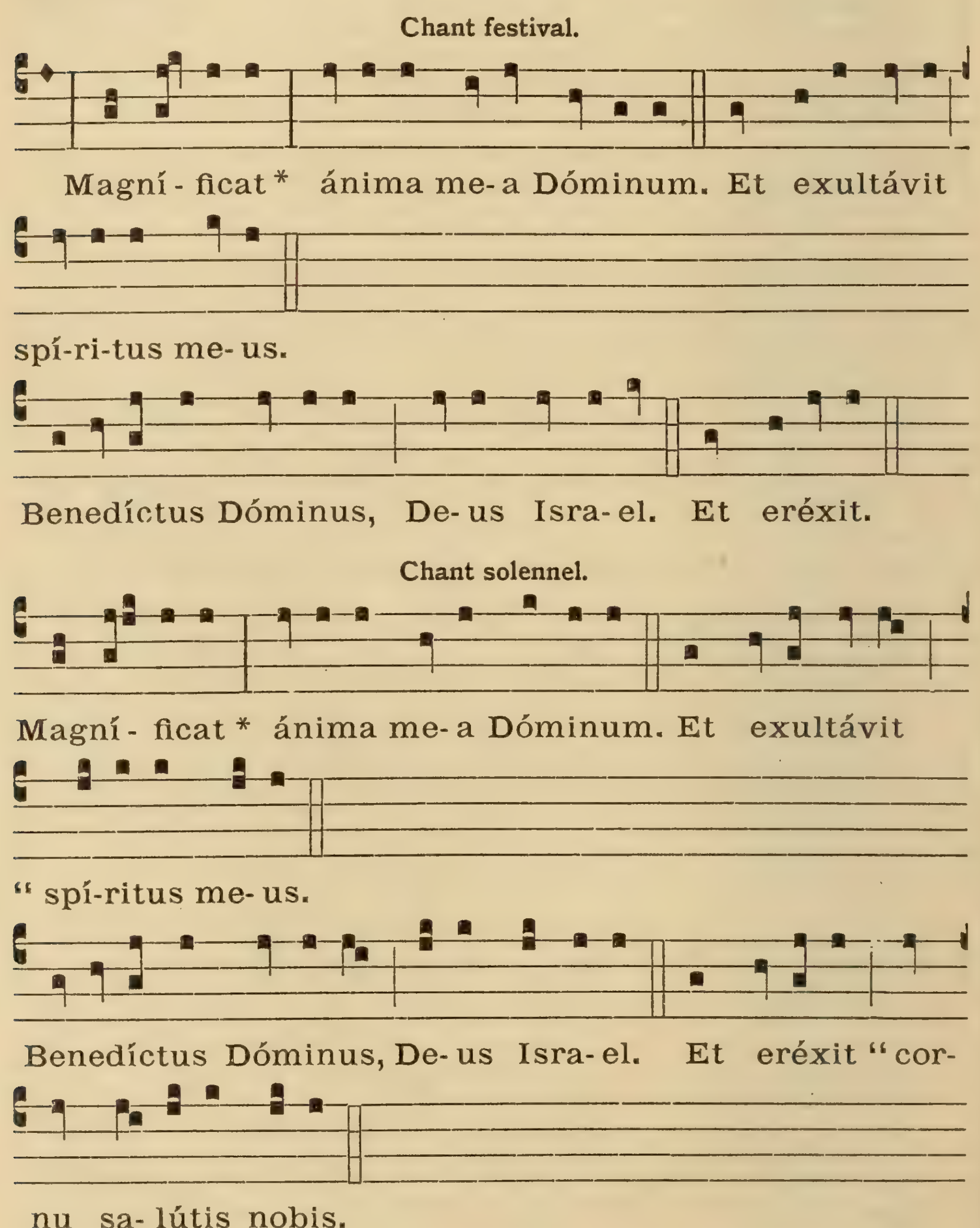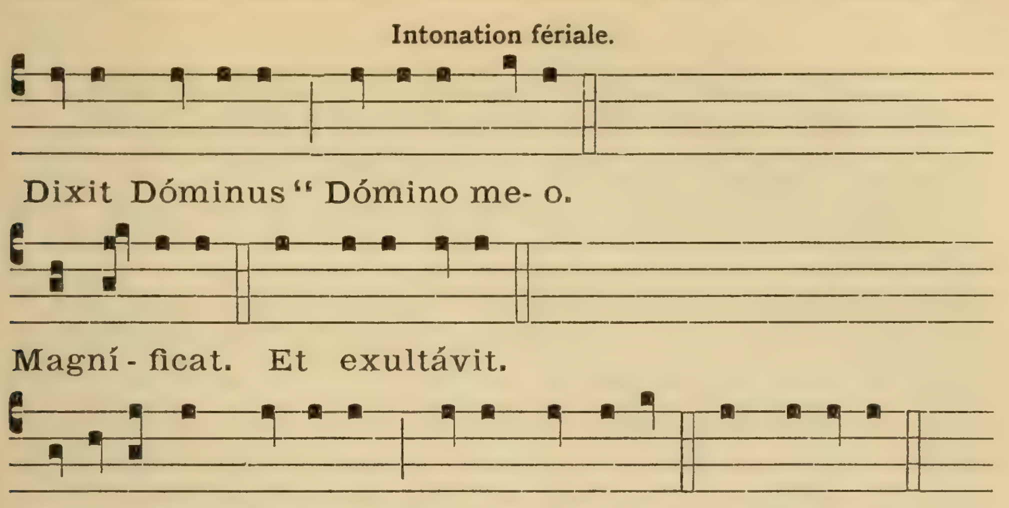




Cantiques — Magnificat — et — Benedictus. —

Le huitième ton contient pour l'exécution des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus*, aux fêtes classiques (n° 446), un

chant solennel qui, sauf la différence des notes, est tout-à-fait semblable à celui du deuxième ton, et l'on en applique également l'intonation au premier Verset quand le chant est festival; pour les autres Versets on suit l'intonation des Psaumes.





TONS DITS TRANSPOSÉS.

470. — Des six tons qui font suite au huitième et qu'on appelle transposés, les deux terminés en *si* n'ont pas de chant psalmodique : le onzième, comme nous l'avons vu (n° 127), est irrégulier et sans existence musicale, et le douzième, qui a la même quinte, n'est susceptible d'aucune application parce que la tierce *ré mi fa* imprimerait au milieu et à la fin du Verset une fausse modulation. Les tons en *la* et en *ut* sont usités, mais on n'en trouve que bien peu d'exemples : le neuvième ne sert qu'au chant particulier du Ps. *In éxitu Israel*, dont nous avons déjà parlé (n° 457), le dixième n'est employé qu'à *Magníficat* le jour de la Circoncision, aux petites Heures et au Cantique *Nunc dimíttis* pendant l'Octave de Pâques, et enfin le treizième et le quatorzième ne semblent avoir été imposés à quelques Antiennes que pour les affranchir du bémol à la clef.

Ces divers tons, sauf le neuvième, contiennent les mêmes modulations psalmodiques que les modes auxquels ils correspondent, et ce n'est que pour les mettre en concordance avec les notes de l'Antienne que nous en donnons le tableau.

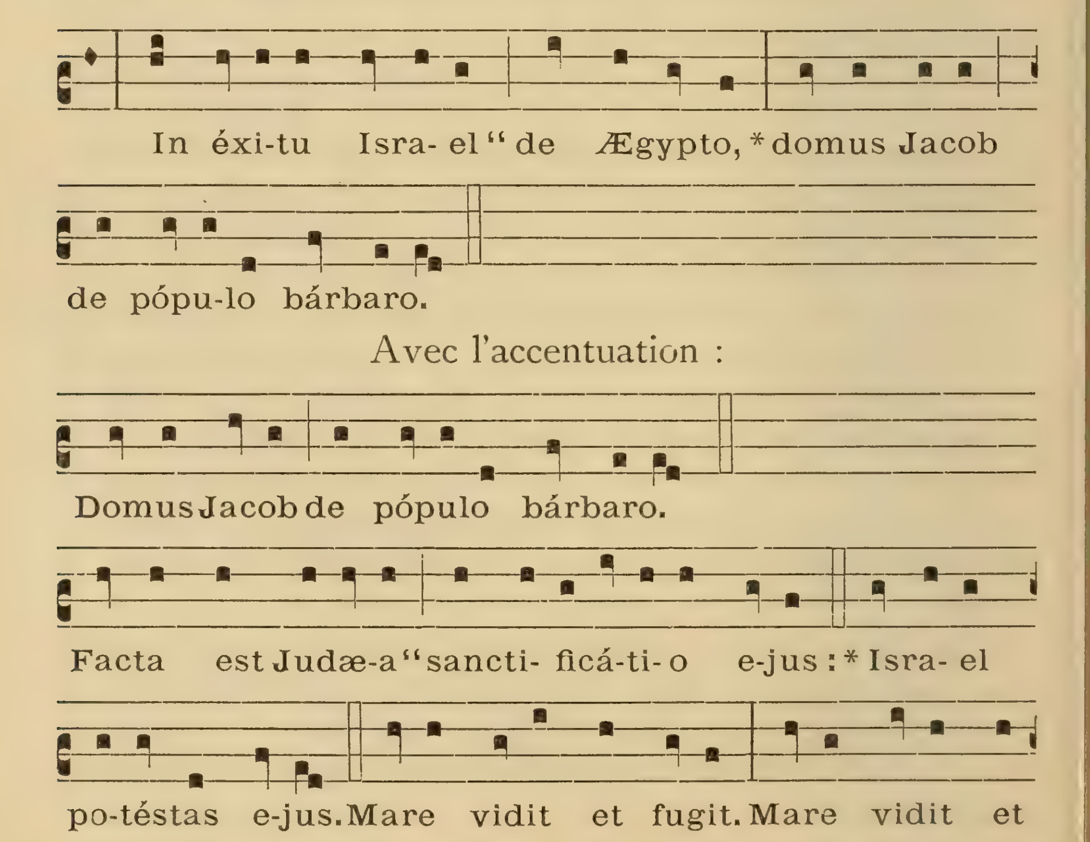
NEUVIEME TON.

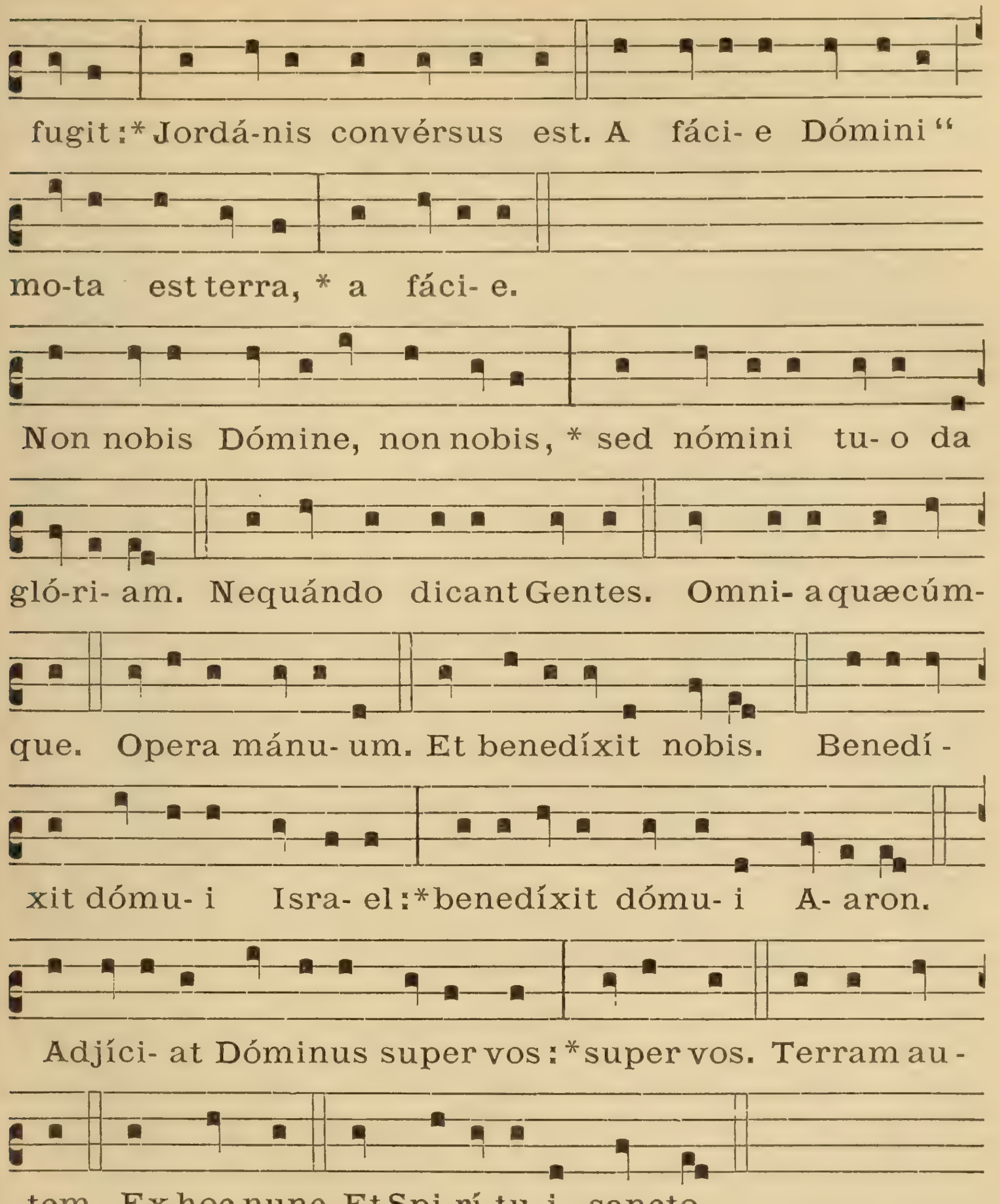
CHANT PARTICULIER DU PSAUME — IN EXITU ISRAEL.

Ce chant présente cette espèce de singularité qu'il possède une double dominante : la première partie du Verset s'exécute en *mi* tandis que la seconde est abaissée d'un degré.

L'intonation se fait au moyen d'un podatus *mi fa* sur la première syllabe. La médiation précédée d'une inflexion en *ré* s'élève en *fa* pour descendre en *ut* par notes conjointes et isolées, et des trois syllabes composant la terminaison, l'une tombe en *la*, l'autre remonte d'une tierce en *ut*, et la dernière a pour expression un clivus *si la.*

Dans quelques diocèses la seconde partie du Verset contient une accentuation en *mi*, dont nous ferons connaître les diverses applications.

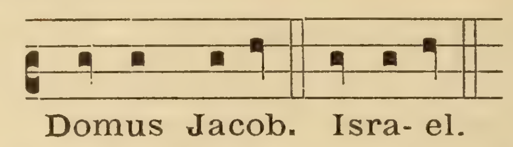




Bien que la note supérieure dans la seconde partie du Verset contienne une accentuation, nous l'avons fixée dans quelques exemples en opposition avec ce principe, d'après la tradition et l'usage de certaines Eglises[1]. Les autres
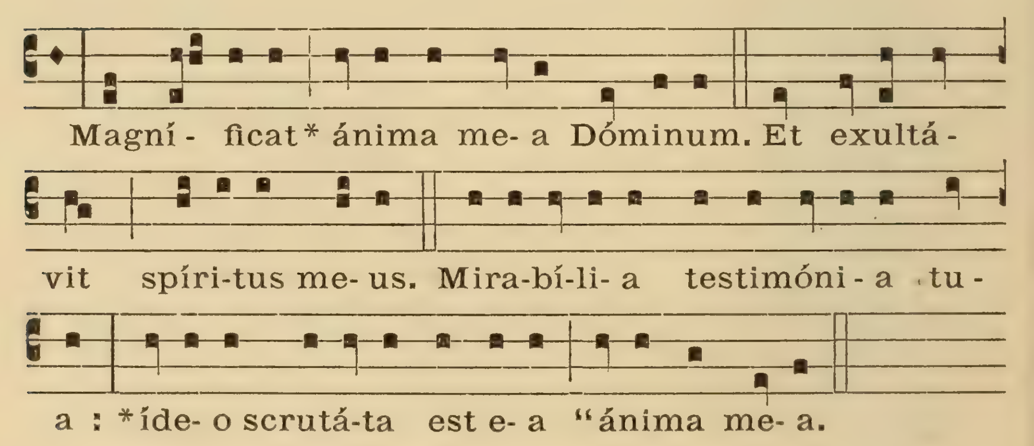
[1] Nous pouvons citer particulièrement l'Eglise de Châlons (Catalaunen).

modèles que nous avons consultés la placent sur les noms hébreux de cette manière :
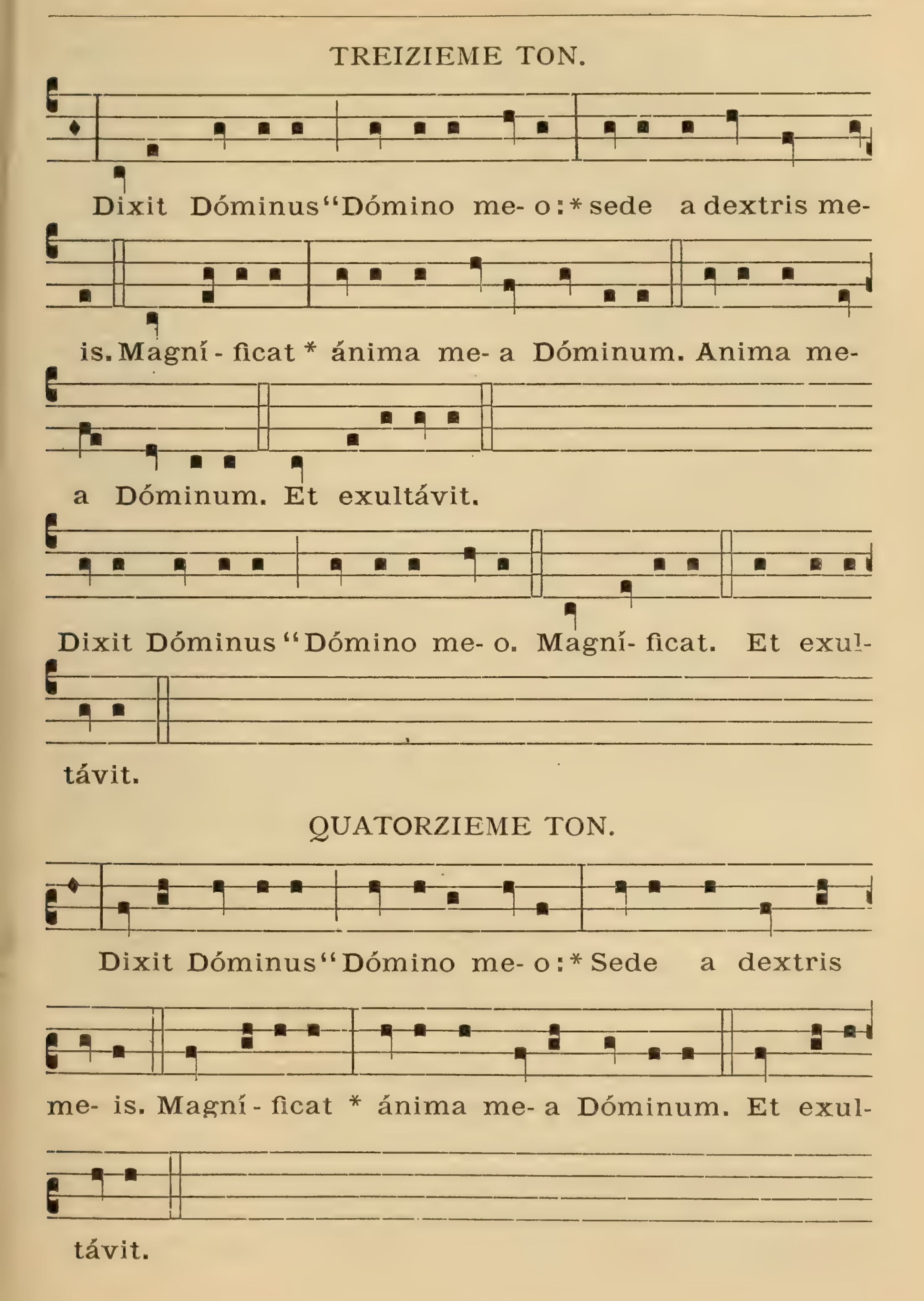


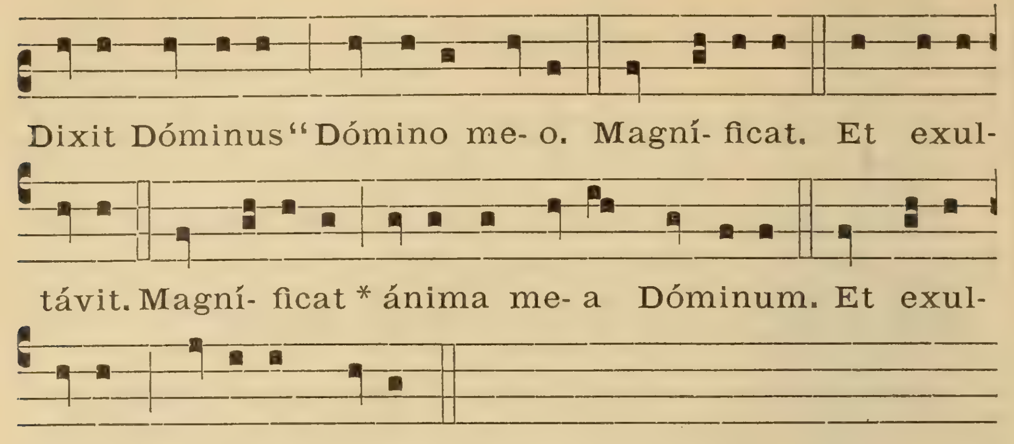
Mais cette note suspendue pour ainsi dire en l'air sur la dernière syllabe fait un effet singulier et peu mélodique : elle produit un arrêt ou repos qui contredit le sens harmonique de cette psalmodie, et semble amener une seconde médiation d'un ton discordant. Nous croyons donc, en nous appuyant sur l'ancien Missel de Lyon (n° 337), que c'est ici le cas d'appliquer la règle en vertu de laquelle les noms hébreux, quand ils sont dans le corps de la phrase, reçoivent la même accentuation que les mots latins; l'harmonie exige d'ailleurs que la note supérieure soit à la fois précédée et suivie de la dominante sans aucune interruption, et qu'en même temps elle ne soit pas trop rapprochée de la terminaison : nos exemples n'ont été composés que pour atteindre ce double but. C'est ainsi que l'exécution du chant grégorien fait naître de ces nécessités auxquelles on ne peut échapper, si l'on veut conserver à la mélodie toute sa pureté, tandis que l'application rigoureuse de certaines règles la détruirait complètement.

DIXIEME TON.



TREIZIEME TON.





Section II. — DU RAPPORT DE LA TERMINAISON PSALMODIQUE AVEC L'ANTIENNE.

471. — Les diverses terminaisons ont été disposées de manière à mettre la désinence du Psaume en accord harmonique avec la reprise de l'Antienne : la transition de l'une à l'autre a été si bien ménagée que les deux notes sur lesquelles elle s'opère ne sont pas ordinairement unissonnantes, mais séparées par l'un des intervalles les plus usuels, c'est-à-dire, la seconde, la tierce ou la quinte. La quarte est très-rare et ne se présente qu'au troisième ton quand la reprise de l'Antienne a lieu à la finale, et au huitième lorsqu'elle se fait au bas de l'échelle sur le *ré*.

Ordinairement la désinence du Psaume est supérieure à la première note de l'Antienne, néanmoins elle est quelquefois sur le même ton ou abaissée d'un degré, ce qui se rencontre particulièrement lorsque l'Antienne commence à la dominante,

Une seconde règle bien digne d'attention consiste en ce que la terminaison est presque toujours dirigée en sens opposé à l'intonation de l'Antienne : si l'une tend vers le bas de l'échelle, l'autre s'élève, et réciproquement, de sorte que les groupes ascendants et descendants alternent et se correspondent pour passer du Psaume à l'Antienne.

Le deuxième et le sixième tons n'ont qu'une seule terminaison, parce qu'ils ont la dominante à la tierce, et ne présentent pas assez d'étendue pour admettre la variété.

Le cinquième ton, bien qu'il s'élève à la quinte, ne change pourtant pas de terminaison parce que les Antiennes auxquelles il est imposé sont en petit nombre, et commencent toujours au ton de la désinence psalmodique ou à la finale.

Toutes les règles en cette matière doivent être appliquées avec soin; et pour conserver à la Psalmodie sa grâce et sa pureté, il faut maintenir exactement les terminaisons dans la forme qui leur a été appropriée pour correspondre aux diverses Antiennes, et se bien garder de tout changement qui tendrait à en rompre ou bouleverser l'économie : vouloir innover sous prétexte de solennité ou de ton festival, ou pour éviter les répétitions, c'est tomber dans l'arbitraire et ne donner lieu qu'à des mélodies confuses et discordantes, qui n'accusent ordinairement de la part du chantre qu'ignorance ou défaut de goût.

Nous allons montrer par des exemples tirés de chaque ton l'application des règles que nous venons d'exposer.

PREMIER TON.

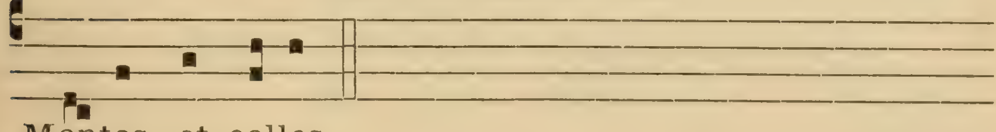
472. — Le premier ton a les six terminaisons en f, en g, en a, en *a*, en D, et en *D* (n° 454).
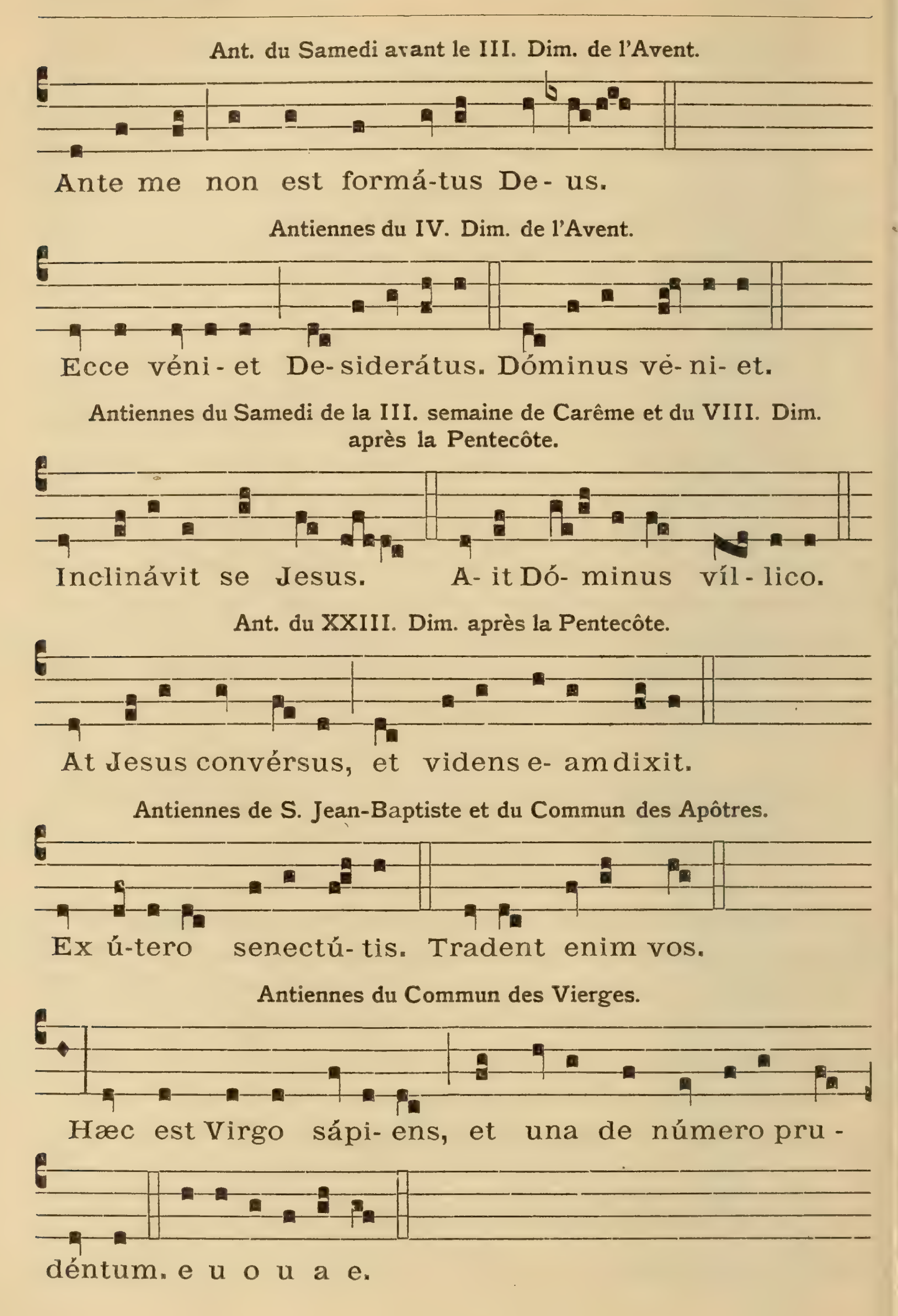
ANTIENNES DU I. TON EN f.

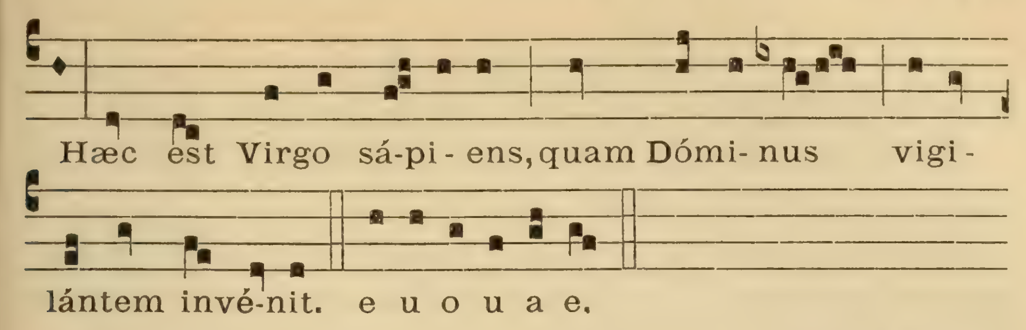
Lorsque l'Antienne contient dans ses premières modulations les notes *ré ut* ordinairement liées, et arrive aussitôt en *fa* pour monter de ce degré d'abord en *sol*, puis à la dominante, la terminaison du Psaume est en f. Cette désinence ne varie pas si l'*ut* fait défaut.

Exemples.

Ant. du II. Dim. de l'Avent.




Ant. du Samedi avant le III. Dim. de l'Avent.
Ante me non est formá-tus De- us.
Antiennes du IV. Dim. de l'Avent.
Ecce véni - et De- siderátus. Dóminus vé- ni- et.
Antiennes du Samedi de la III. semaine de Carême et du VIII. Dim. après la Pentecôte.
Inclinávit se Jesus. A- it Dó- minus víl - lico.
Ant. du XXIII. Dim. après la Pentecôte.
At Jesus convérsus, et videns e- am dixit.
Antiennes de S. Jean-Baptiste et du Commun des Apôtres.
Ex ú-tero senectú- tis. Tradent enim vos.
Antiennes du Commun des Vierges.
Hæc est Virgo sápi- ens, et una de número pru -
déntum. e u o u a e.



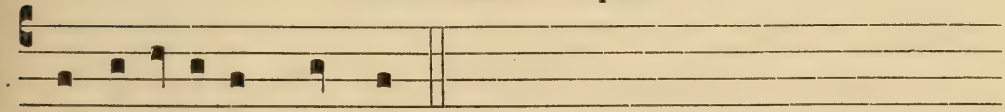
Pour varier ces deux Antiennes, on peut mettre la première en D, qui semble sa vraie terminaison.

ANTIENNES DU I. TON EN g.

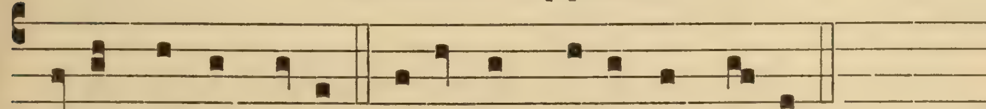
Si l'intonation de l'Antienne commence à la médiante, et s'élève d'une tierce par degrés conjoints ou disjoints, ou bien, si elle contient les notes *ut ré* ou *mi ut ré* suivies de la sixte *ré la si* liée, ou d'une modulation qui s'élève de *fa* à la dominante, la terminaison du Psaume s'arrête en g, de sorte que l'intervalle qui la sépare de l'Antienne est d'une seconde ou d'une quinte.

Exemples.

Ant. du Mardi à Vêpres.

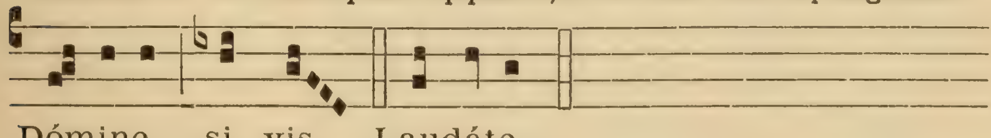


Antiennes de l'Epiphanie.



On peut varier ces deux Antiennes en mettant la seconde en a.

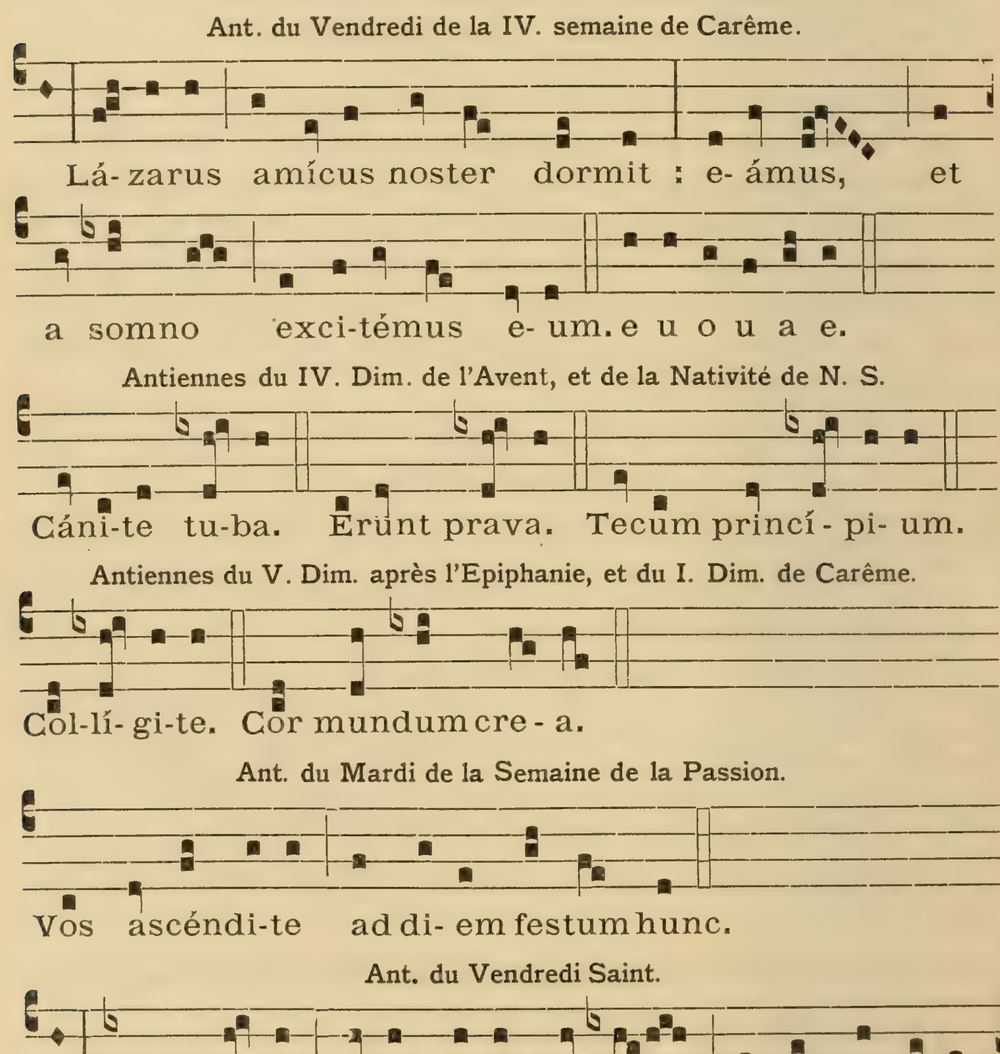
Antiennes du III. Dim. après l'Epiphanie, et du Dim. de la Septuagésime.

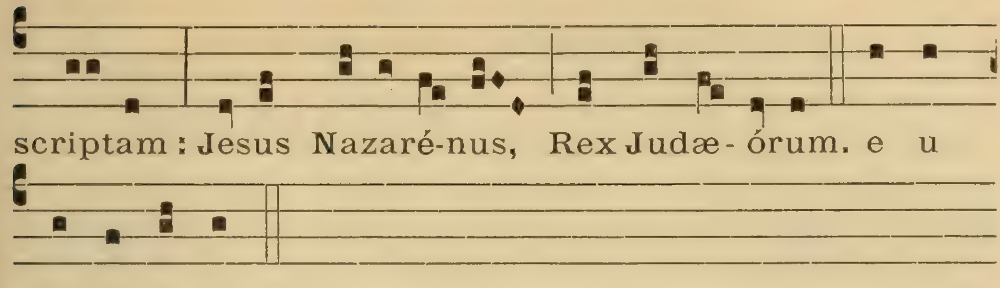


Ant. de la Nativité de N. S. J.-C.

Hó- di- e Chris-tus natus est.

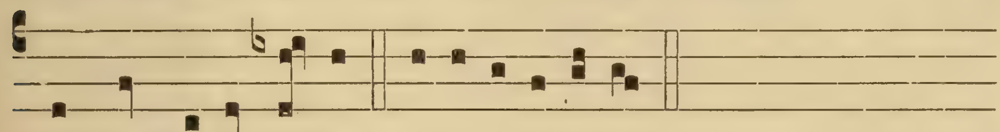
Cette Antienne figure en D dans les livres de chœur autres que ceux de l'édition de Valfray, sans doute à cause de la solennité de la fête.





o u a e.

Si la modulation qui précède la sixte commençait par *ré fa*, la terminaison serait en f : on en voit un exemple dans l'Ant. du III. Dim. de Carême à Prime :



Et cum e-je- císset. e u o u a e.

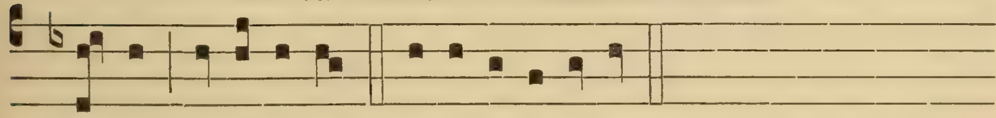
ANTIENNES DU I. TON EN a ET EN *a*.

Lorsque l'intonation de l'Antienne se fait par la quinte *ré la* liée, suivie ou non de la note *si*, ou si elle commence à la dominante ou en *fa* pour descendre vers le bas de l'échelle, le Psaume finit en a ou en *a*. Le podatus de la première terminaison ne sert qu'à rendre le ton plus solennel.

Exemples.

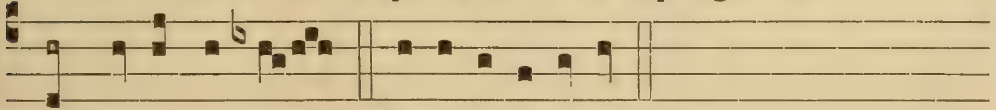


Ant. du Lundi de la I. semaine de l'Avent.



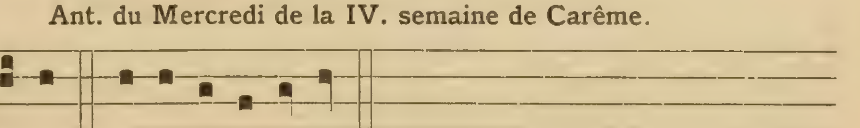
Le- va Jerúsa-lem. e u o u a e.

Ant. du Lundi après le Dim. de la Septuagésime.

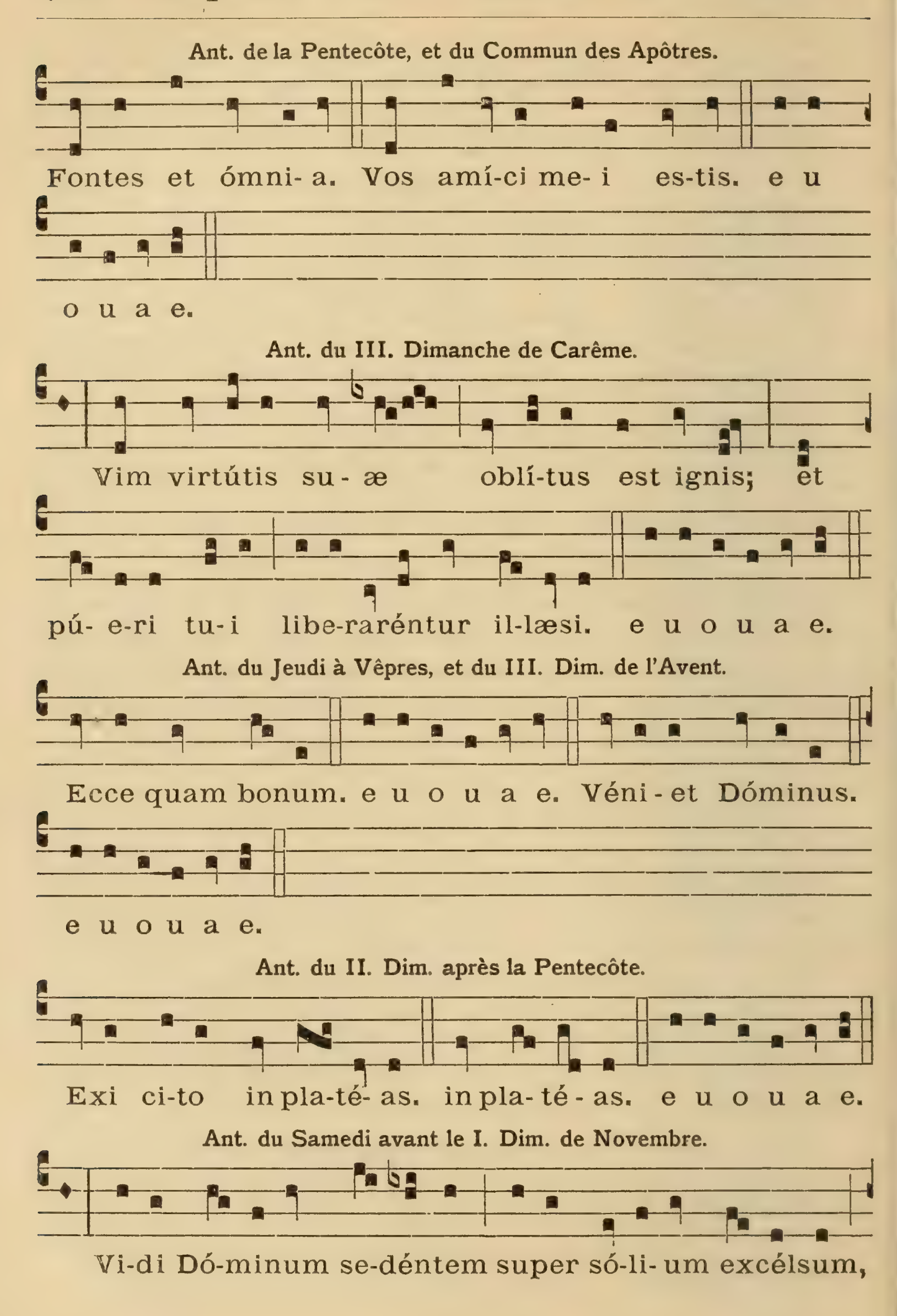


Hi novís-si-mi. e u o u a e.
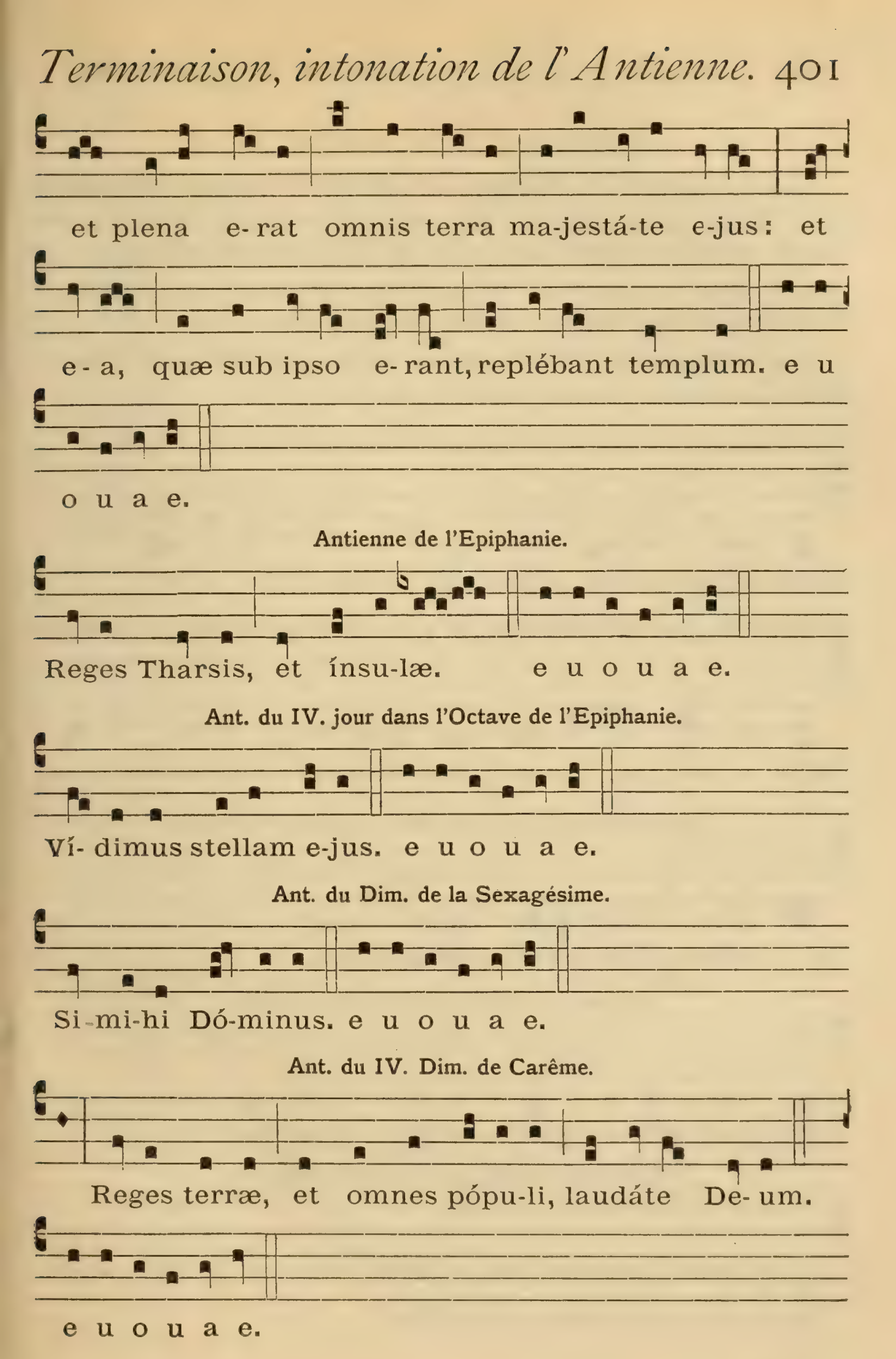
Ant. du Mercredi de la IV. semaine de Carême.



Ille homo. e u o u a e.



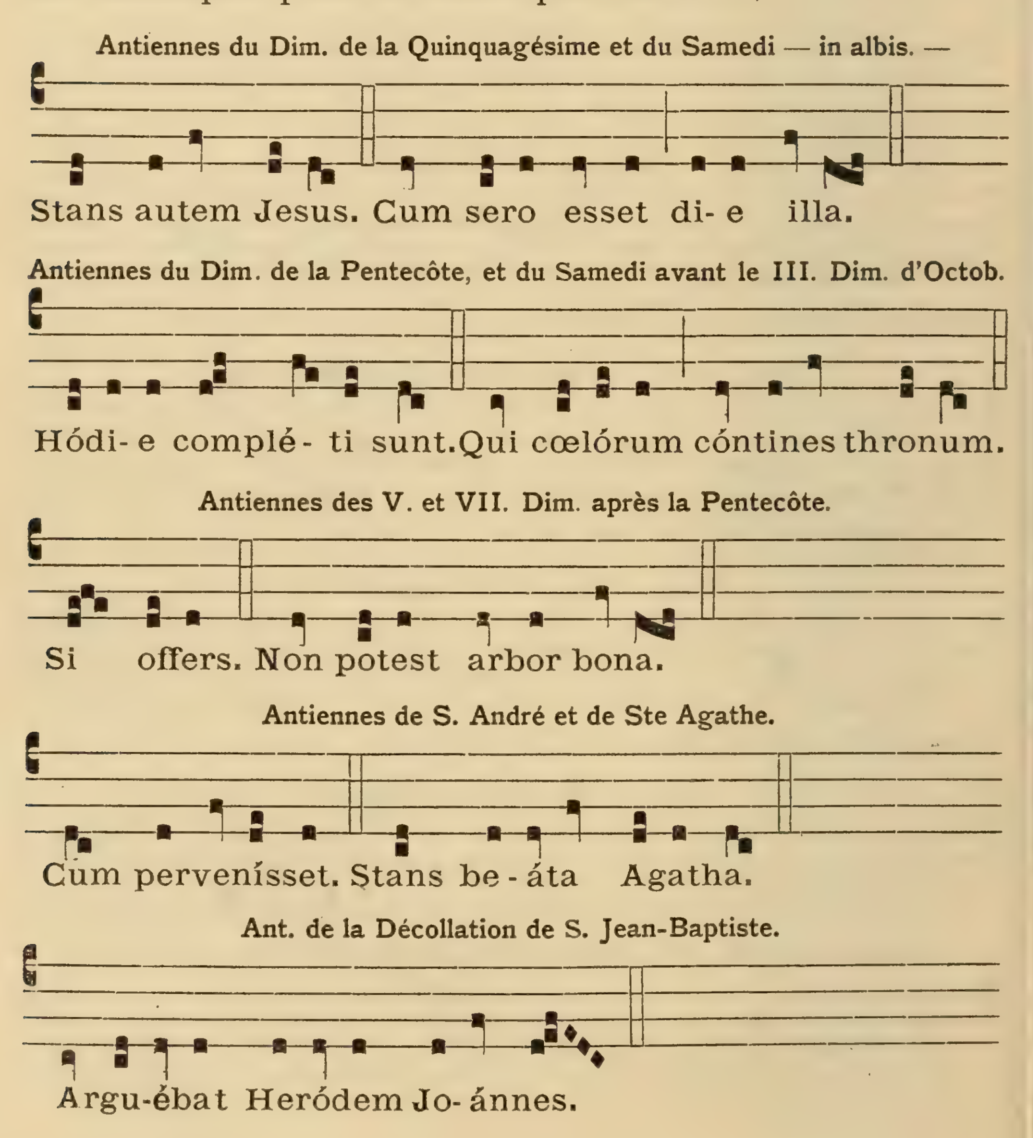
Ant. de la Pentecôte, et du Commun des Apôtres.
Fontes et ómni- a. Vos amí-ci me- i es-tis. e u o u a e.
Ant. du III. Dimanche de Carême.
Vim virtútis su- æ oblí-tus est ignis; et pú- e-ri tu-i libe-raréntur il-læsi. e u o u a e.
Ant. du Jeudi à Vêpres, et du III. Dim. de l'Avent.
Ecce quam bonum. e u o u a e. Véni-et Dóminus. e u o u a e.
Ant. du II. Dim. après la Pentecôte.
Exi ci-to in pla-té- as. in pla- té - as. e u o u a e.
Ant. du Samedi avant le I. Dim. de Novembre.
Vi-di Dó-minum se-déntem super só-li- um excélsum,
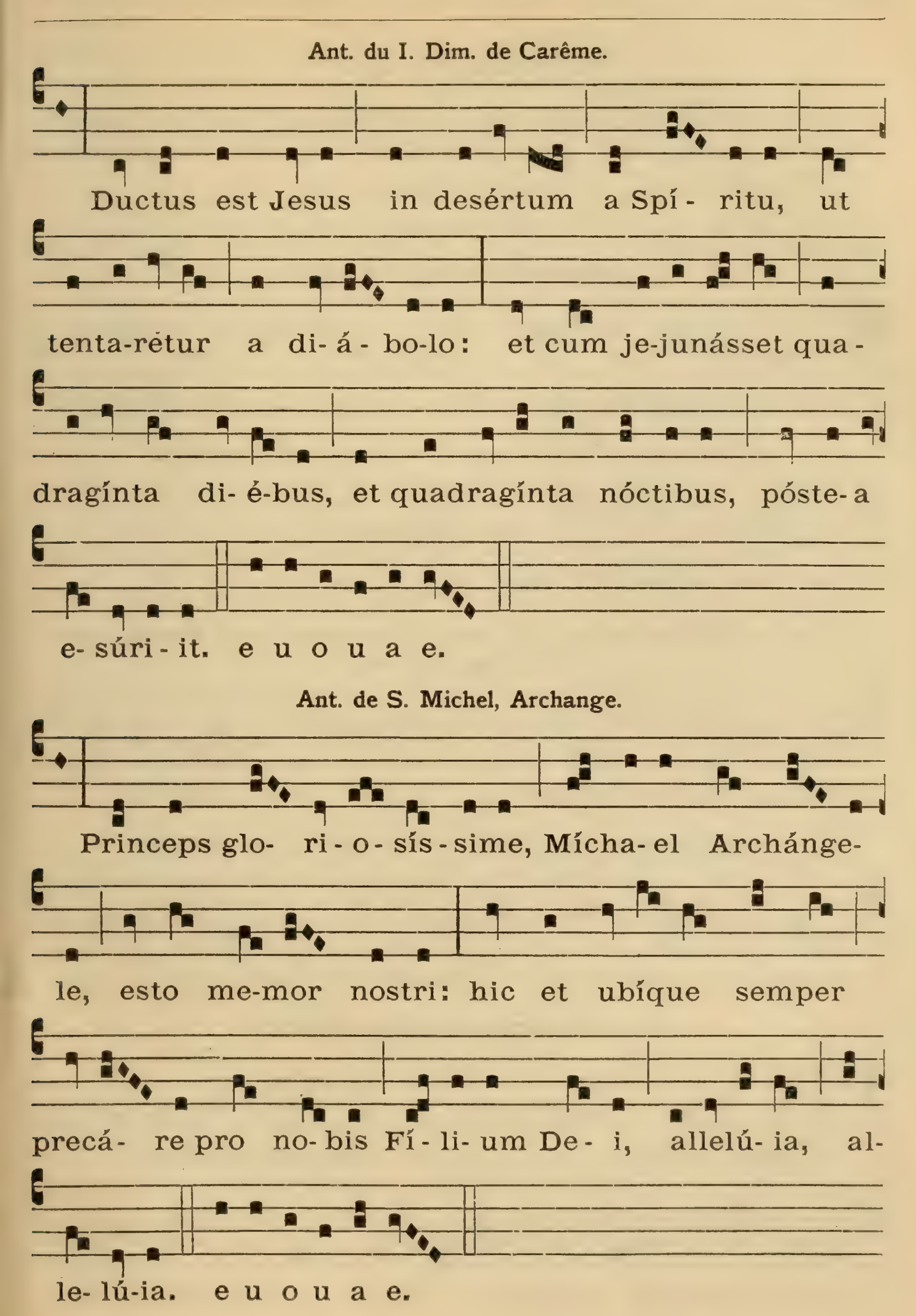

et plena e-rat omnis terra ma-jestá-te e-jus: et
e-a, quæ sub ipso e-rant, replébant templum. e u
o u a e.
Antienne de l'Epiphanie.
Reges Tharsis, et ínsu-læ. e u o u a e.
Ant. du IV. jour dans l'Octave de l'Epiphanie.
Ví- dimus stellam e-jus. e u o u a e.
Ant. du Dim. de la Sexagésime.
Si-mi-hi Dó-minus. e u o u a e.
Ant. du IV. Dim. de Carême.
Reges terræ, et omnes pópu-li, laudáte De- um.
e u o u a e.

ANTIENNE DU I. TON EN D ET EN *D*.

La désinence du Psaume se fait en D quand l'intonation de l'Antienne se fait sur les notes *ut ré,* et atteint la tierce en *fa* pour revenir à son point de départ ordinairement par un podatus *ré mi* suivi d'un clivus *ré ut.* Quelquefois le premier *ut* fait défaut ou est précédé d'un *ré.*

La variante en *D* ne sert le plus souvent qu'au chant des Cantiques pour le rendre plus solennel,




Ant. du I. Dim. de Carême.
Ductus est Jesus in desértum a Spí - ritu, ut
tenta-rétur a di- á - bo-lo: et cum je-junásset qua -
dragínta di- é-bus, et quadragínta nóctibus, póste- a
e- súri - it. e u o u a e.
Ant. de S. Michel, Archange.
Princeps glo- ri - o - sís - sime, Mícha- el Archánge-
le, esto me-mor nostri: hic et ubíque semper
precá- re pro no- bis Fí - li- um De - i, allelú- ia, al-
le- lú-ia. e u o u a e.

DEUXIEME TON.

473. — Les Antiennes du deuxième ton sont peu nombreuses et ne sont toutes soumises qu'à la terminaison en D (458).

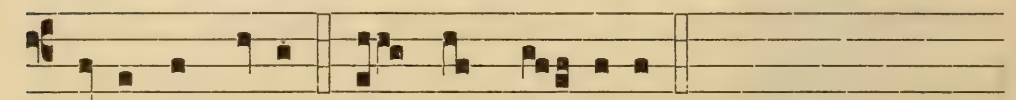
Exemples.

Antiennes des saints Innocents.



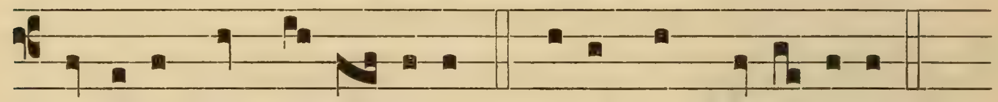
Vox in Rama audíta est. Innocéntes pro Christo.

Antiennes du IV. Dim. après Pâques, et de l'Ascension.



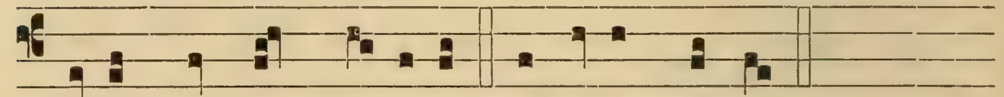
Vado ad e-um. O Rex gló- ri-æ.

Antiennes du Samedi avant le V. Dim. de Septembre, et du Samedi avant le V. Dim. d'Octobre.



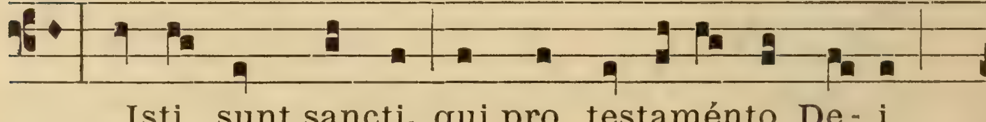
Dómine Rex omní- potens. Tu- a est po- ténti- a.

Antiennes de la sainte Croix, et du Commun des Apôtres.



Crucem sanctam sú- bi- it. Fulgébunt justi.

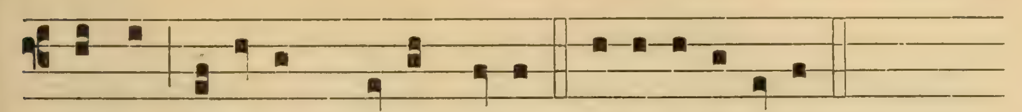
Ant. du Commun de plusieurs Martyrs.



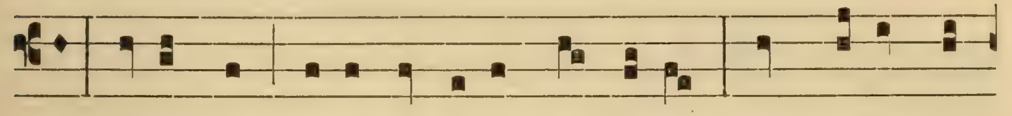
Isti sunt sancti, qui pro testaménto De- i



su- a cór- pora tradidé- runt, et in sánguine

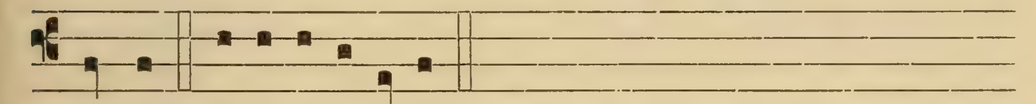


Ant. de l'Office des Morts.









La nouvelle Psalmodie du deuxième ton (n° 461), si l'on veut en faire usage, est très-régulière avec les Antiennes qui commencent en *ut* ou par les notes *ré fa*, c'est-à-dire, en sens inverse de la terminaison, dont la désinence est descendante.

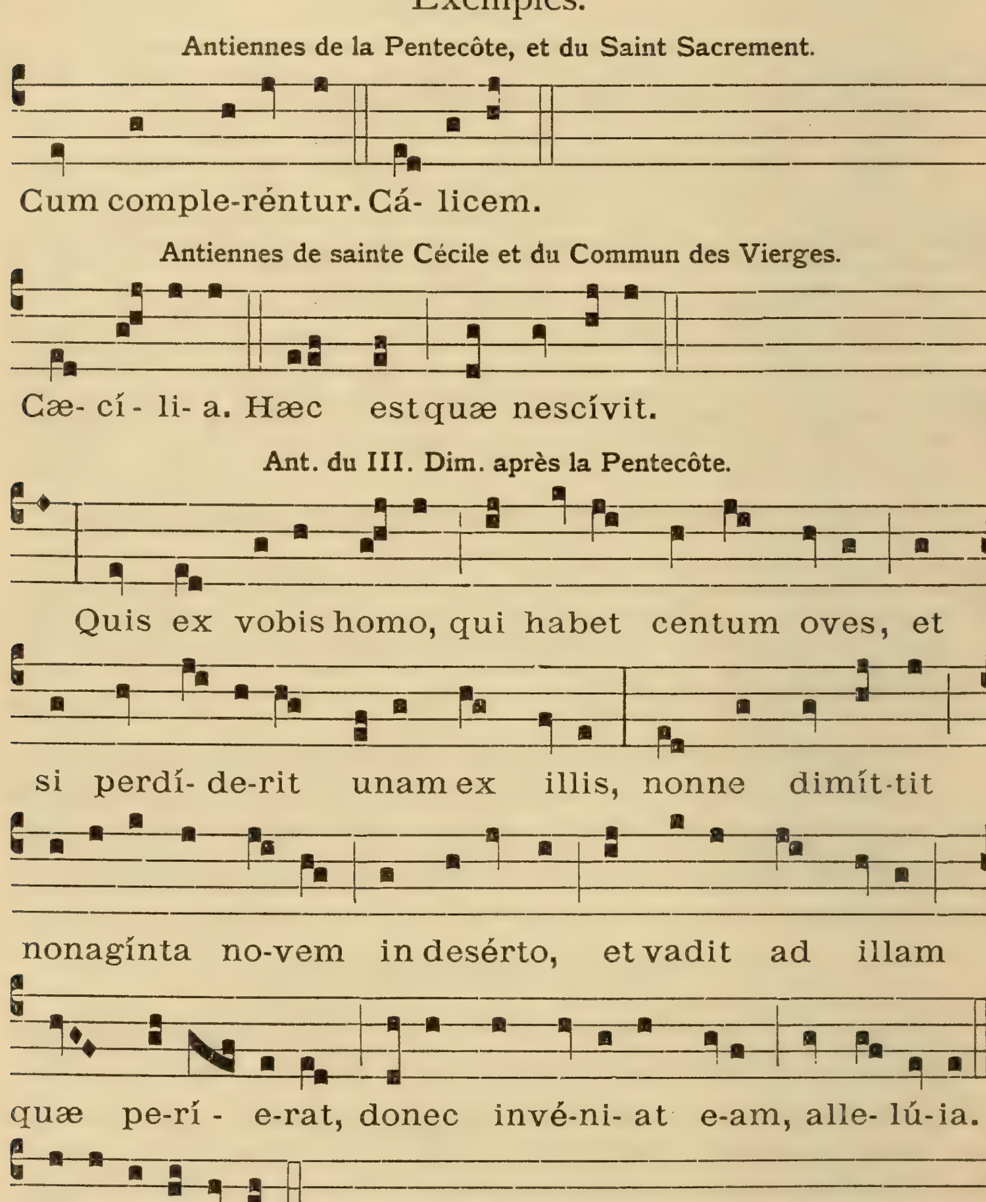
TROISIEME TON.

474. — Le troisième ton n'a que deux espèces d'Antiennes, qui commencent soit en *mi* soit en *sol*, et de ses cinq terminaisons en a, en *a*, en c, en g et en *g* (n° 462), les trois premières sont pour ainsi dire les seules régulières : les autres ne peuvent servir à la rigueur que de variantes, et ne devraient même tout au plus être appliquées qu'au ton férial.

ANTIENNE DU III. TON EN a.

Quand l'Antienne commence en *mi*, le Psaume se termine en a.

Exemples.



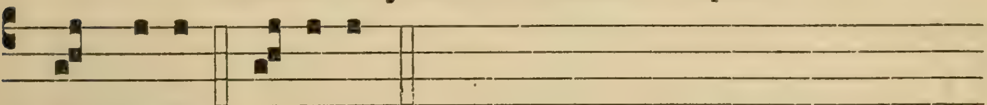
Ces Antiennes ne peuvent se convertir en c.

ANTIENNES DU III. TON EN *a*.

Si l'Antienne a son intonation en *sol*, la désinence psalmodique se fait en *a*.

Exemples.

Antiennes du Jeudi et du Vendredi à Vêpres.



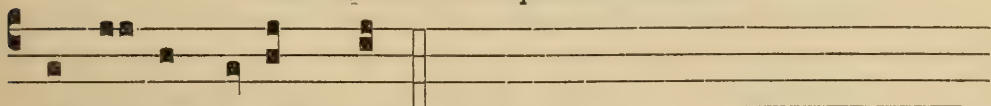
Antiennes de S. Jean l'Evangéliste.



Antiennes du Dim. de la Résurrection, et du Lundi de la Pentecôte.



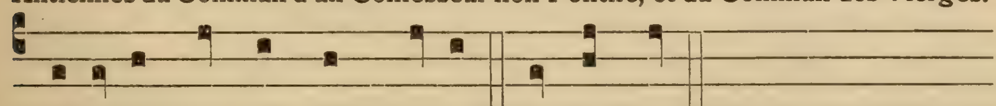
Ant. du XIX. Dim. après la Pentecôte.
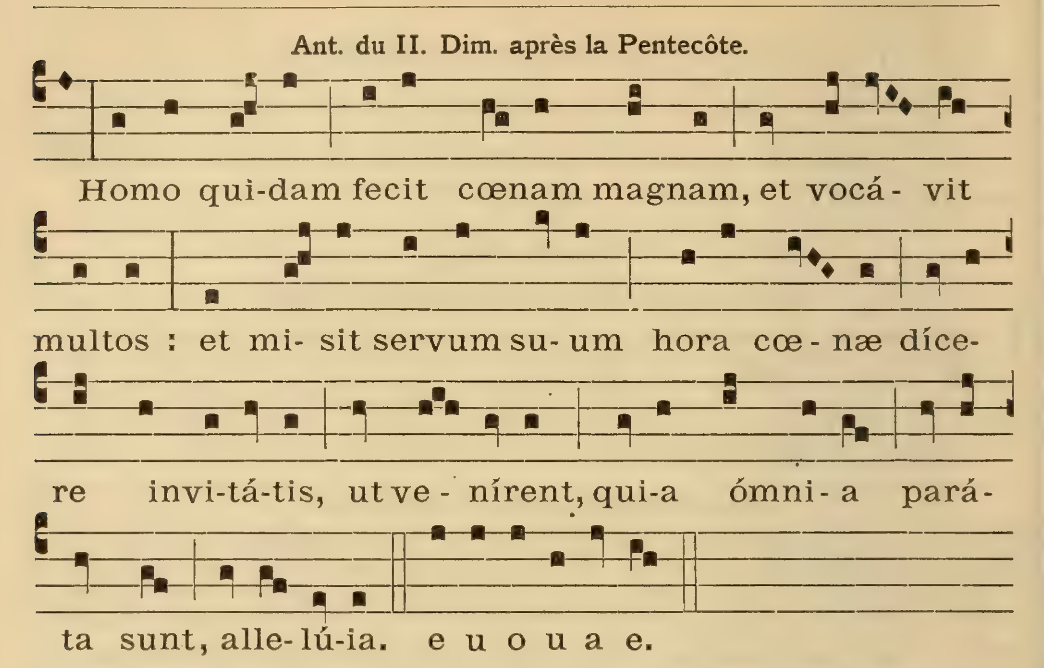


Antiennes de la Purification et de S. Jean-Baptiste.



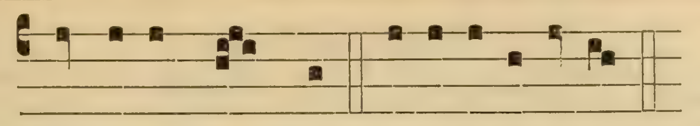
Antiennes du Commun d'un Confesseur non Pontife, et du Commun des Vierges.





Les deux premières Antiennes *Omnia* et *Dómine* prennent la terminaison en g dans les Livres publiés par Valfray, tandis que l'édition plus moderne de Bernaudat (n° 68), les classe comme notre tableau; mais toutes les fois que le même Office contient à la suite l'une de l'autre deux Antiennes qui commencent en *sol*, elle présente la première en *a*, et la seconde en c, pour éviter l'exécution de deux Psaumes sur le même ton : les chantres modernes ont en effet une horreur extrême pour les répétitions, et c'est pour en empêcher le retour assez fréquent dans la Liturgie (voyez n° 582) qu'ils ont admis au troisième ton la désinence en c, et ils l'ont ainsi assignée aux Antiennes *Quóniam* du Jeudi à Vêpres, *Hic est discípulus meus*, de S. Jean l'Evangéliste, *Accípiens Símeon* de la Purification, *Tu puer* de S. Jean-Baptiste, qui sont précédées d'une terminaison en a.

La deuxième Antienne de la Décollation de S. Jean-Baptiste diffère des précédentes en ce qu'elle a son intonation à la dominante, mais elle figure en *a* dans les livres de chœur comme celles qui commencent en *sol* :



Dómine mi Rex. e u o u a e.

On peut aussi la convertir en c, et c'est ainsi qu'elle se présente dans l'Antiphonaire de Bernaudat.

QUATRIEME TON.

475. — Le quatrième ton a cinq terminaisons, trois en E, *E* et É, une en a, et la dernière en g (n° 463).

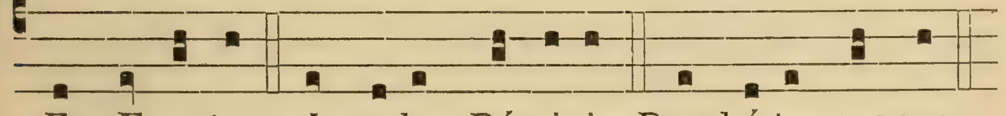
ANTIENNES DU IV. TON EN E.

Le Psaume a sa désinencc en E quand l'intonation de l'Antienne se fait par les notes *ré mi* suivies du podatus *sol la.* Quelquefois le *ré* et le *mi* font défaut.

Cette espèce d'Antienne se divise comme les Versets psalmodiques en deux parties distinctes, qui, indépendamment de l'intonation, contiennent un double mouvement ascendant, la première de *sol* à *si* et de *sol* à *la*, et la seconde de *mi* à *la* et de *ut* à *sol*, et dans tout l'ensemble le chant syllabique prédomine.

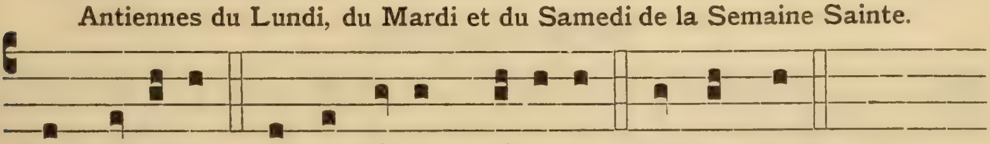
Exemples.

Antiennes du Mercredi de la I. semaine de l'Avent, du Vendredi des IV. Temps de Carême, et du Jeudi de la IV. semaine de Carême.



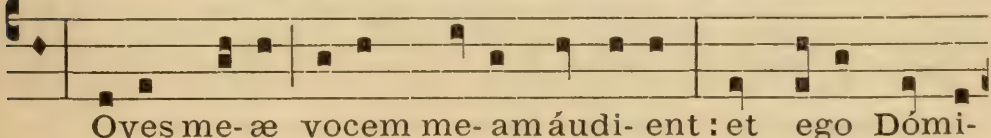
Ex Ægypto. Ange-lus Dómini. Prophé-ta magnus.

Antiennes du Lundi, du Mardi et du Samedi de la Semaine Sainte.

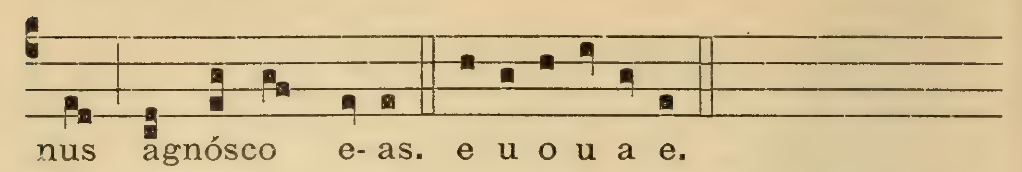


Non habére. Po- testá-tem hábe- o. Factus sum.

Ant. du Mercredi de la Semaine de la Passion.



Oves me- æ vocem me- am áudi- ent : et ego Dómi-



Celles de ces Antiennes qui commencent en *ré* ou en *sol* peuvent admettre le terminaison psalmodique en a, mais il est bon de n'en faire usage qu'au ton férial.

ANTIENNES DU IV. TON EN A.

La transposition en A (n° 465) ne peut s'appliquer qu'aux Antiennes de même forme que les précédentes, mais comme nous l'avons déjà observé (n° 289), elle n'est nécessaire que dans le cas où le mouvement *la ré* (pour *mi la*) de la seconde partie est suivi d'une tierce en *si*, et sans cette note elle ne devient qu'un agencement ou une superfétation inutile.

EXEMPLES D'ANTIENNES EN A.

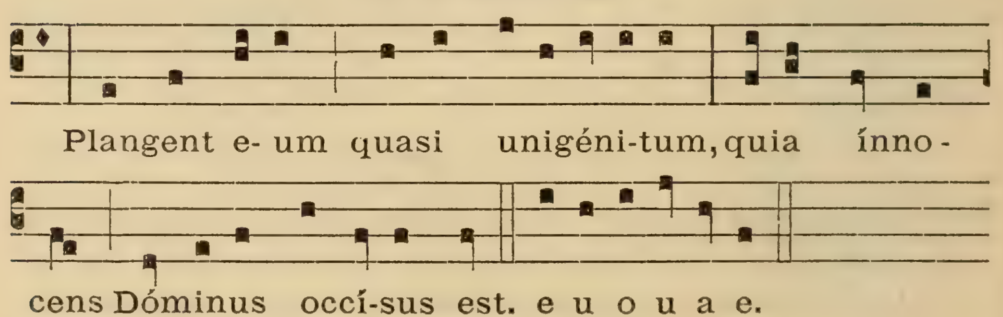
Antiennes du Lundi et du Mercredi de la I. semaine de l'Avent.



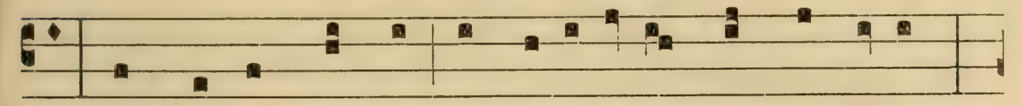
Antiennes de la Nativité de N. S. J.-C. et du Jeudi Saint



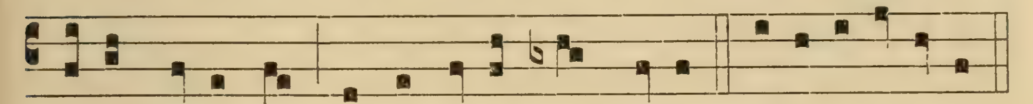
Ant. du Samedi Saint.



Ant. de la B. V. Marie.



Post partum Virgo invi- o-lá-ta permansísti :



De- i Génitrix, intercéde pro nobis. e u o u a e.

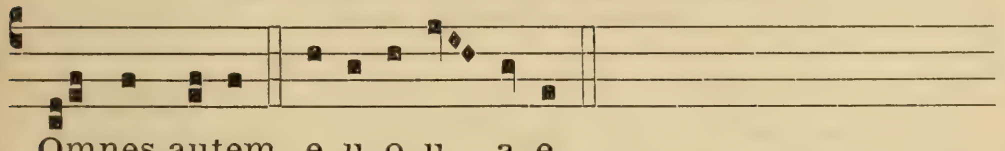
ANTIENNES DU IV. TON EN *E* OU EN É.

Quand l'intonation de l'Antienne parcourt, en montant ou en descendant, ou tout à la fois dans l'un et l'autre sens, les degrés inférieurs de l'échelle tonale entre les notes *fa* et *ut*, et vient s'arrêter en *mi*, le Psaume se termine en *E* ou en É.

Cette sorte d'Antienne est plus étendue que celles qui prennent la terminaison en E ou en A, et la contexture en est moins simple, et ne contient en grande partie que des modulations en chant composé.

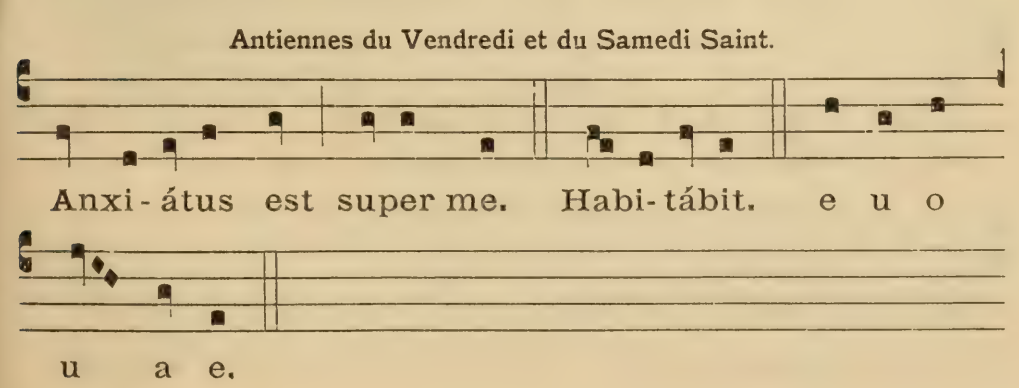
Exemples.

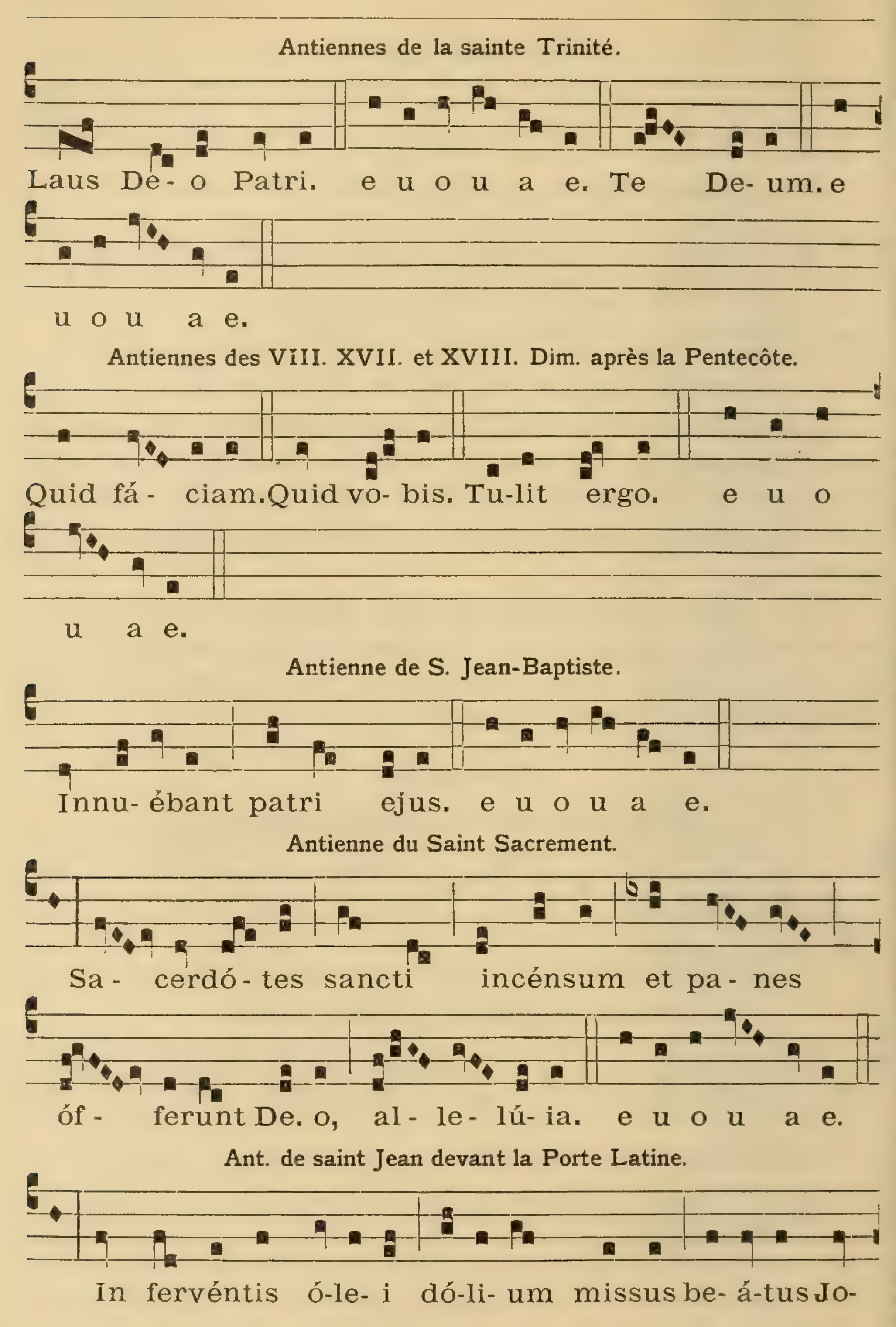
Ant. du Mardi de la II. semaine de Carême.
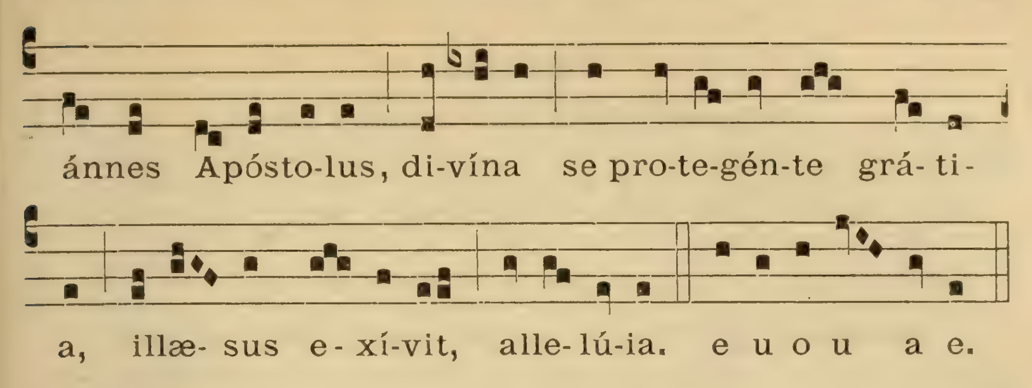


Omnes autem. e u o u a e.

Antiennes du Vendredi et du Samedi Saint.




Antiennes de la sainte Trinité.
Laus De- o Patri. e u o u a e. Te De- um. e u o u a e.
Antiennes des VIII. XVII. et XVIII. Dim. après la Pentecôte.
Quid fá - ciam. Quid vo- bis. Tu-lit ergo. e u o u a e.
Antienne de S. Jean-Baptiste.
Innu- ébant patri ejus. e u o u a e.
Antienne du Saint Sacrement.
Sa - cerdó - tes sancti incénsum et pa - nes óf - ferunt De. o, al - le - lú- ia. e u o u a e.
Ant. de saint Jean devant la Porte Latine.
In fervéntis ó-le- i dó-li- um missus be- á-tus Jo-

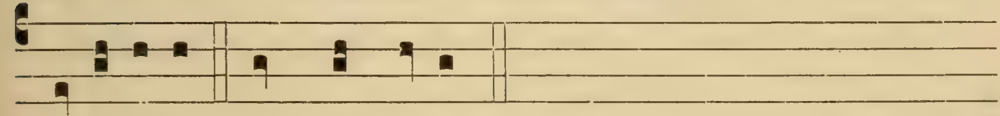


ANTIENNES DU IV. TON EN g.

Si l'Antienne, à cause de sa brièveté, commence par *mi sol* ou *sol la*, et descend sans autre mouvement pour aboutir à la finale, la désinence psalmodique est en g.

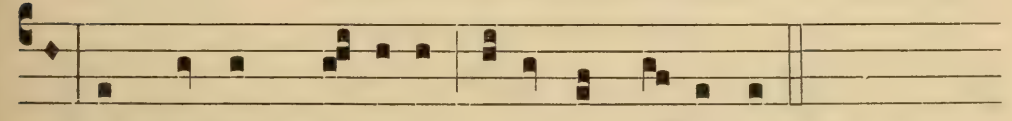
Exemples.

Antiennes du Dim. à Vêpres.

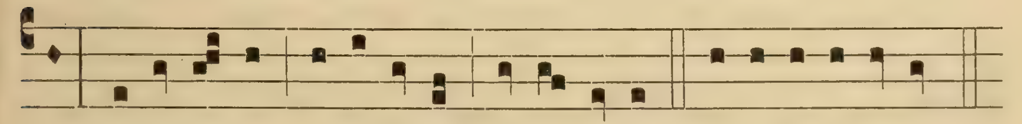


Fidé-li- a. In mandá-tis.

Antiennes du Mardi à Vêpres.



In domum Dómini lætántes í- bimus.



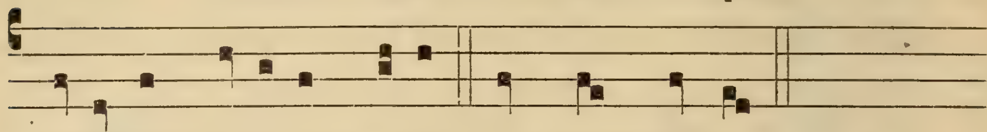
Allelú- ia, alle-lú-ia, alle- lú-ia. e u o u a e.

CINQUIEME TON.

476. — Les Antiennes du cinquième mode, comme nous l'avons dit (n° 471), ont leur point de départ au ton de la désinence psalmodique ou à la finale. Quelques-unes néanmoins commencent à la dominante.

Exemples.

Antiennes du Mardi et du Vendredi à Vêpres.



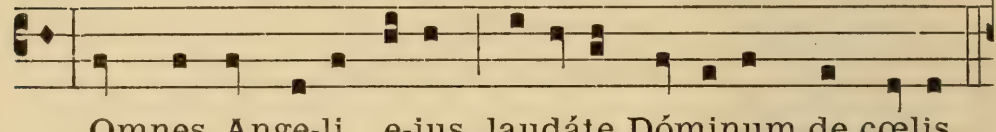
Exúltet Spíri-tus me- us. In conspéctu.

Antiennes du Mardi de la II. semaine et du III. Dim. de l'Avent.

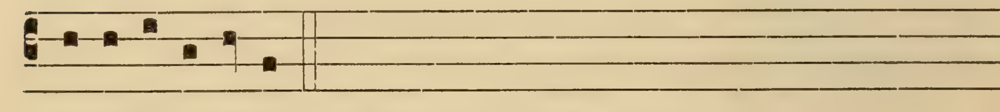


Vox clamántis in desérto. Montes et omnes colles.

Ant. du Dim. de la Quinquagésime.

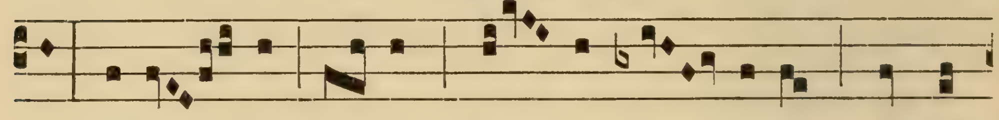


Omnes Ange-li e-jus, laudáte Dóminum de cœlis.

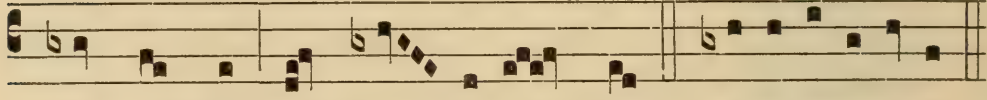


e u o u a e.

Ant. du Saint Sacrement.

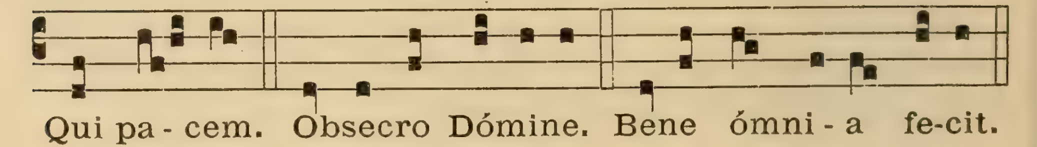


Pará- tur no-bis men- sa Dó- mini advér-



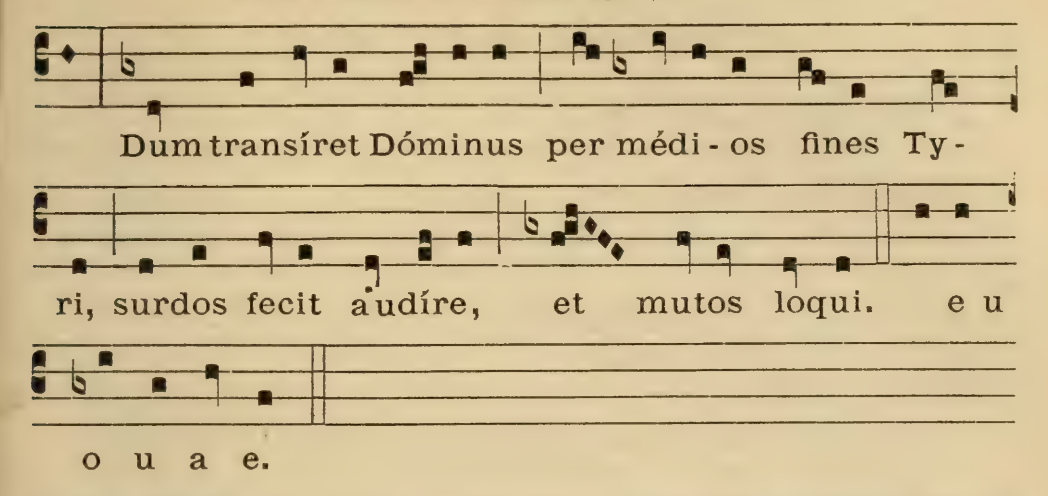
sus omnes, qui trí- bu-lant nos. e u o u a e.

Antiennes des Vêpres du Saint Sacrement, et du XI. Samedi et Dim. après la Pentecôte.

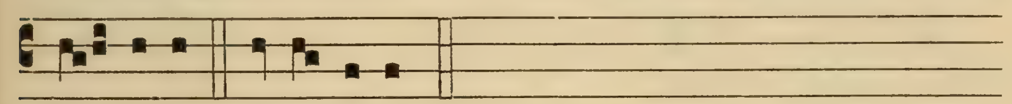


Qui pa- cem. Obsecro Dómine. Bene ómni- a fe-cit.
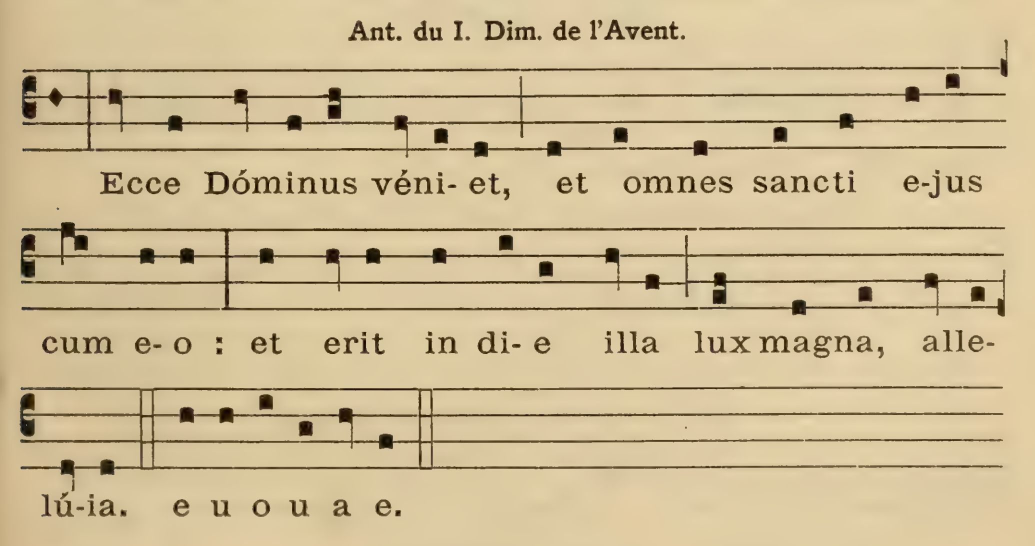
Autre Antienne du XI. Dim. après la Pentecôte.



Antiennes du Mercredi de la I. semaine et du Jeudi de la III. semaine de l'Avent.



Ant. du I. Dim. de l'Avent.



SIXIEME TON.

477. — Le commencement de toutes les Antiennes du sixième ton a lieu sur la même note que la désinence psalmodique, qui, comme nous l'avons dit (n° 467), est unique et en F.

Exemples.

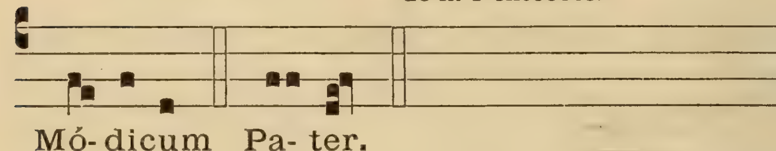
Antiennes du Samedi à Vêpres.

Benedíctus. Allelú-ia.

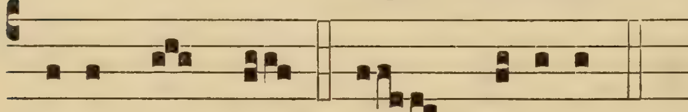
Antiennes du Dim. de la Sexagésime, et du Samedi avant la Quinquagésime.

Vobis datum est Pa - ter.

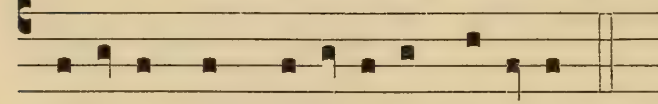
Antiennes du Samedi avant le III. Dim. après Pâques et du Mardi de la Pentecôte.
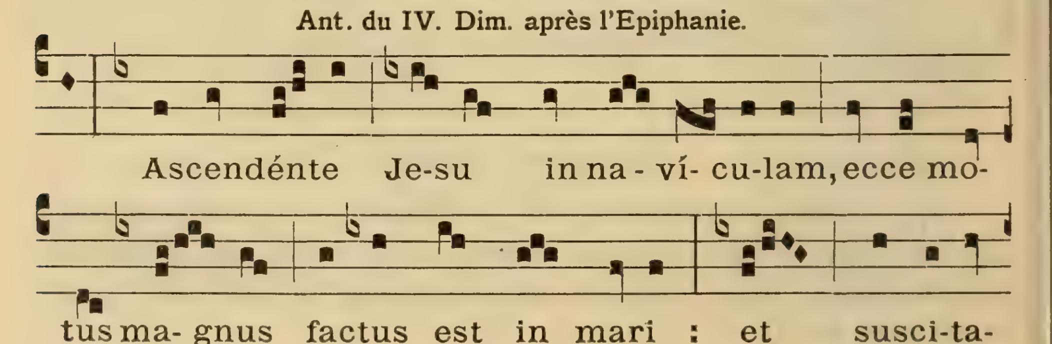


Antiennes du Samedi avant le X. Dim. après la Pentecôte et du III. Dim. après la Pentecôte.

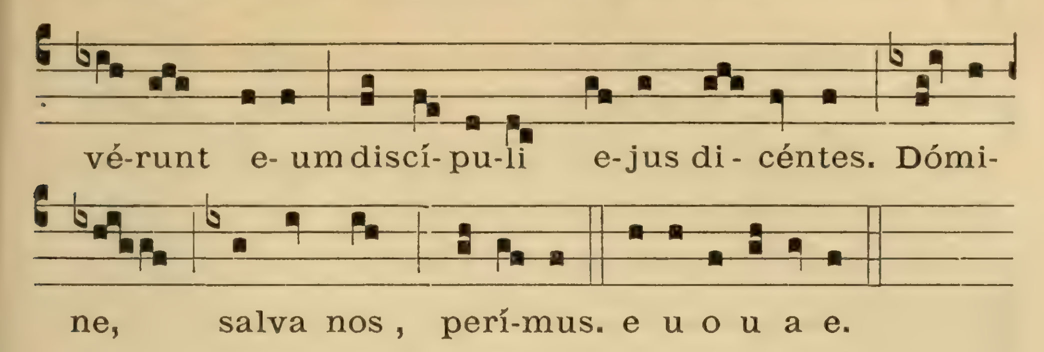


Ant. de la Nativité de la sainte Vierge Marie.

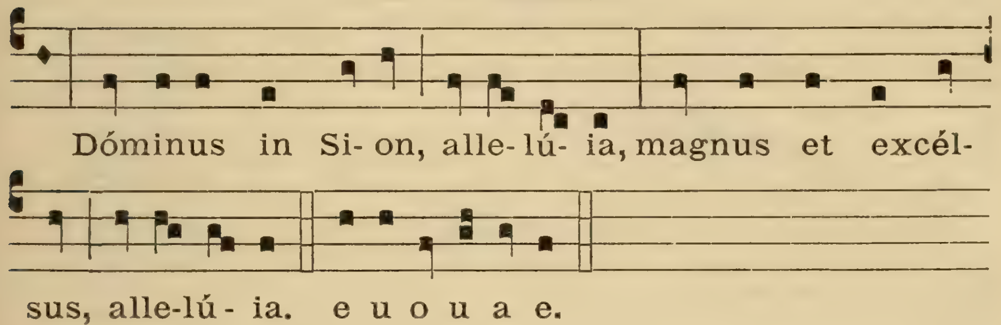


Ant. du IV. Dim. après l'Epiphanie.





Ant. de l'Ascension.



SEPTIEME TON.

478. — Le septième ton a les cinq terminaisons en a, en c, en d, en *c*, et en b (n° 468).

ANTIENNES DU VII. TON EN a.

Si l'Antienne commence par *sol la*, *sol si* ou *sol ut*, pour s'élever ensuite à la dominante, le Psaume finit en a.

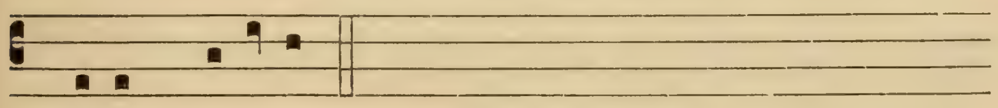
Exemples.

Antiennes du Samedi à Vêpres, et du Samedi avant le II. Dim. de l'Avent.



Suscé-pit De- us. Veni, Dómine.

Ant de la Nativité de N. S. J.-C.



Redempti- ónem.

Antiennes de la Septuagésime, et de la fête de Pâques.

Dixit pa-ter famí-li- as. Præ timóre autem e-jus.

Ant. de la B. V. Marie.

Assúmpta est Ma-rí-a in cœlum.

Antiennes de S. Michel, et d'un Confesseur non Pontife.

Dum præ-li-aré- tur. Be- á-tus ille servus, quem

cum véne-rit.

Ant. de la Pentecôte.
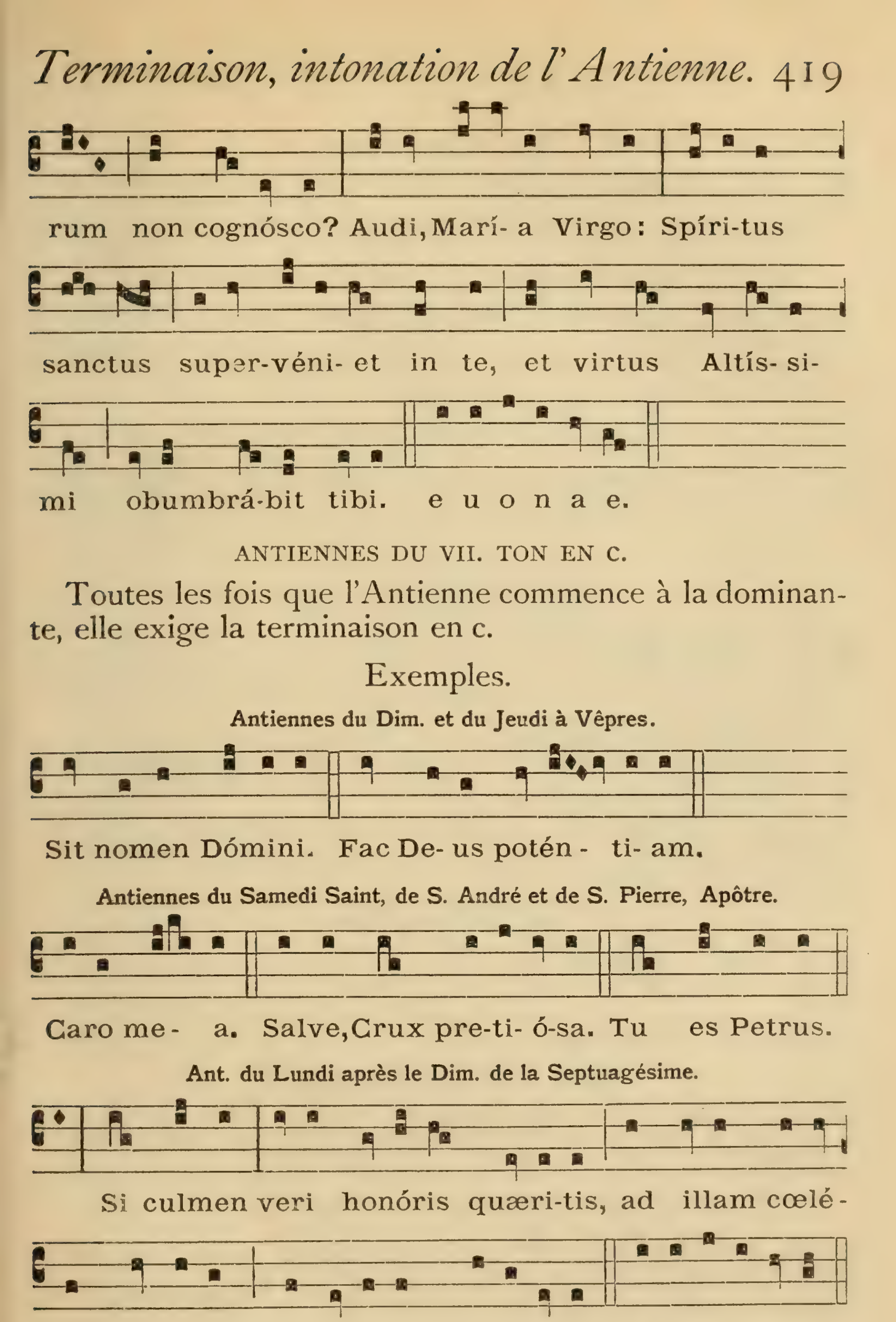
Accí- pi-te Spí- ri-tum sanctum: quorum re-

misé-ri-tis peccáta, remittúntur e- is, allelú- ia.

e u o u a e.

Ant. de l'Annonciation.

Quómodo fi- et istud, Ange-le De- i, quóni- am vi-



ANTIENNES DU VII. TON EN C.

Toutes les fois que l'Antienne commence à la dominante, elle exige la terminaison en c.

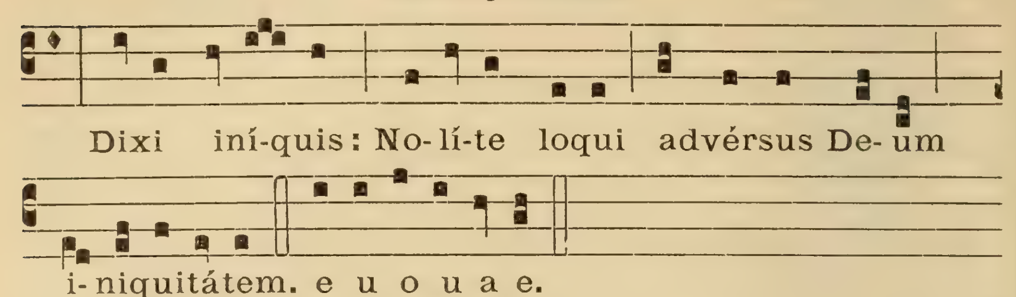
Exemples.

Antiennes du Dim. et du Jeudi à Vêpres.

Antiennes du Samedi Saint, de S. André et de S. Pierre, Apôtre.

Ant. du Lundi après le Dim. de la Septuagésime.

Ant. du Jeudi Saint.

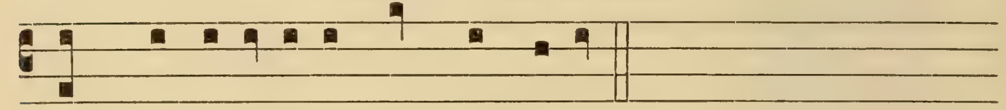


ANTIENNE DU VII. TON EN d.

Quand l'intonation de l'Antienne se fait par la quinte *sol ré* liée, le Psaume se termine en d.

Exemples.

Ant. du II. Dim. de l'Avent.



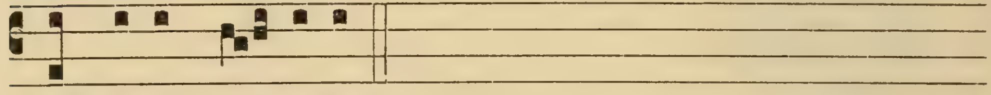
Urbs fortitúdi-nis nostræ Si- on.

Antiennes de la Nativité de N. S., et du VI. Dim. après l'Epiphanie.



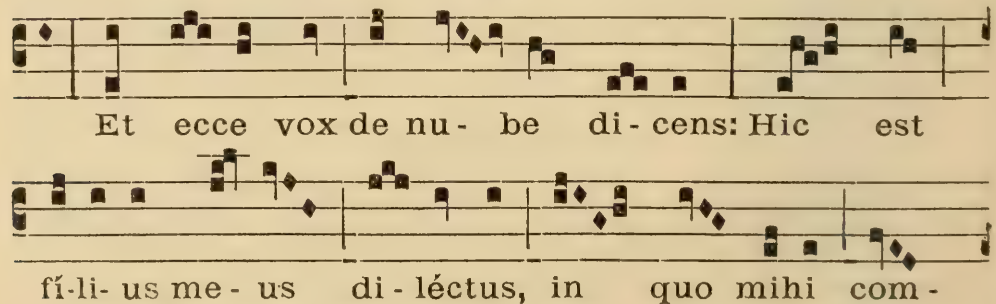
Facta est. Sími-le est.

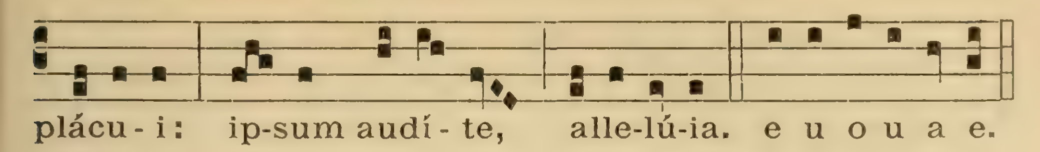
Ant. de l'Annonciation.



Gábri - el Ange-lus.

Ant. de la Transfiguration de N. S.



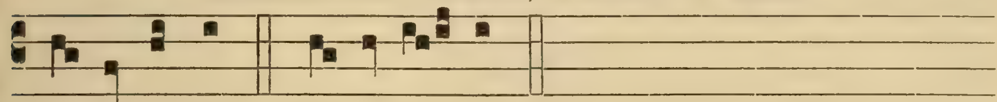


ANTIENNE DU VII. TON EN *c*.

L'Antienne qui commence par le clivus *ut si* amène la terminaison en *c*.

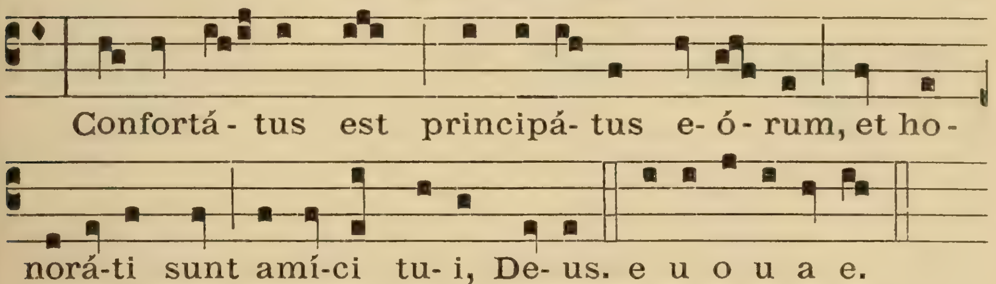
Exemples.

Antiennes de la Pentecôte, et de la B. V. Marie.



Loquebántur. Be-nedí - cta.

Ant. du Commun des Apôtres.

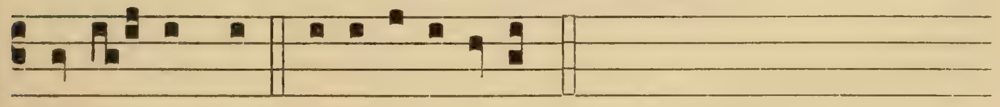


ANTIENNES DU VII. TON EN d OU EN b.

Quand l'Antienne a son intonation sur la note *si* suivie du clivus *ré si*, elle figure indistinctement avec la terminaison psalmodique en d ou en b.

Exemples.

Ant. de la Nativité de Notre Seigneur.



Exór- tum est. e u o u a e.

Antiennes du VI. Dim. après la Pentecôte, et de saint Clément.



Misé - re- or. Orán- te. e u o u a e.

Antiennes du Jeudi de Pâques et de S. Pierre, Apôtre.



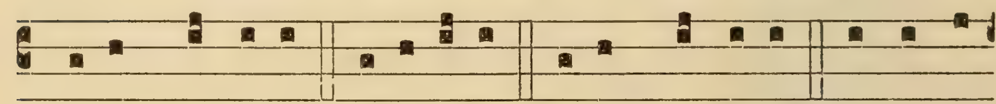
Tu-lé- runt. Argén-tum. e u o u a e.

AUTRES ANTIENNES DU VII TON EN *c*, EN d ET EN b.

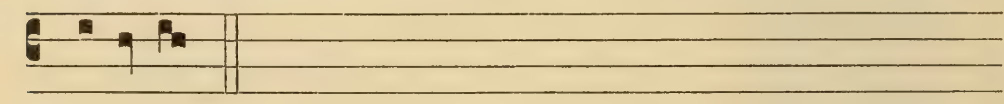
Quelques Antiennes du septième ton commencent par les notes *si ut ré mi* : elles sont assimilées aux deux espèces précédentes, et donnent lieu aux mêmes terminaisons.

Exemples.

Antiennes du Dim. à Vêpres, et de S. Pierre ès liens.

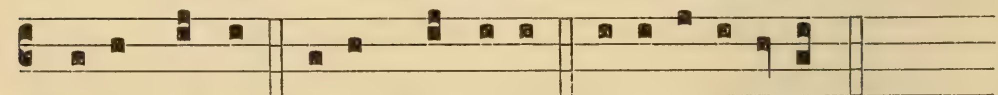


Dixit Dóminus. Allelú-ia. Mi-sit Dóminus. e u o



u a e.

Antiennes de l'Epiphanie et de S. Laurent.



Stella ista. Mi-sit Dóminus. e u o u a e.

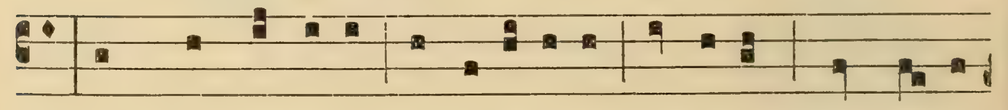
Exemples tirés de l'édition de Valfray.

Antiennes de S. Pierre ès liens et de S. Laurent.

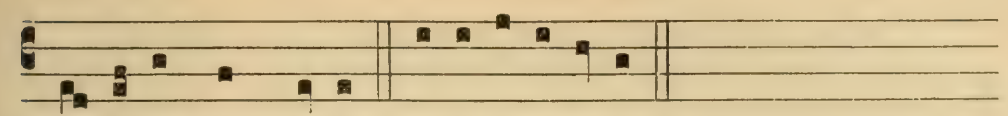


Misit Dóminus. e u o u a e.

Ant. du Mardi de la IV. semaine de Carême.



Quid me quæri- tis interfícere, hóminem, qui ve- ra



HUITIEME TON.

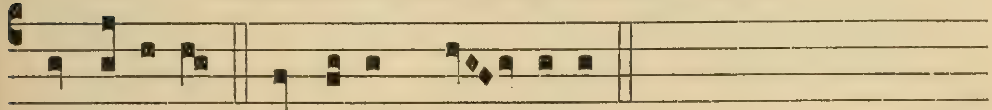
479. — Nous trouvons au huitième ton les deux terminaisons en G et en c (n°469).

ANTIENNES DU VIII. TON EN G.

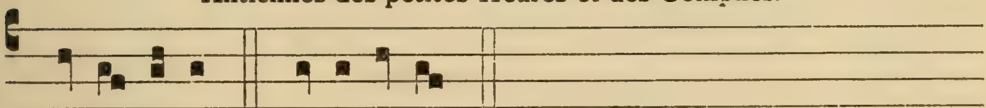
Lorque l'Antienne commence à la tonique ou à tout autre point inférieur à la dominante, le Psaume a sa désinence en G.

Exemples.

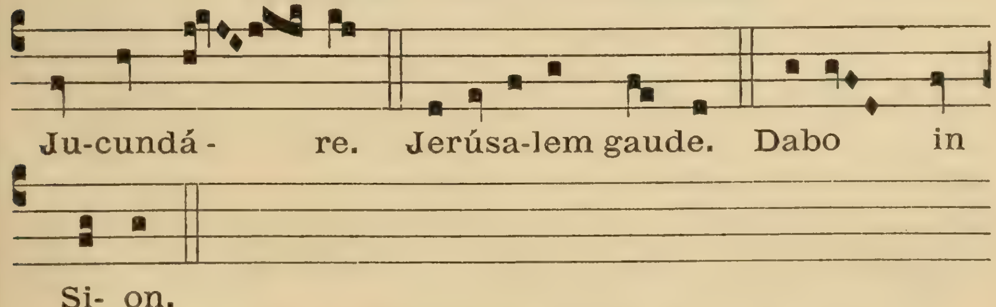
Antiennes du Lundi et du Mercredi à Vêpres.



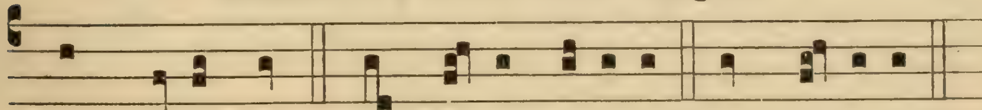
Antiennes des petites Heures et des Complies.



Antiennes du I. et du II. Dim. de l'Avent.



Antiennes de la Nativité de Notre Seigneur.



Antiennes du Samedi avant la Septuagésime, et du Mardi de de la I. semaine de Carême.

Dixit Dómi-nus. Scriptum est.

Antiennes du Dim. dans l'Octave de l'Ascension, et du Samedi avant le IV. Dim. d'Août.

Hæc lo-cútus sum vobis. Sapi - énti- a.

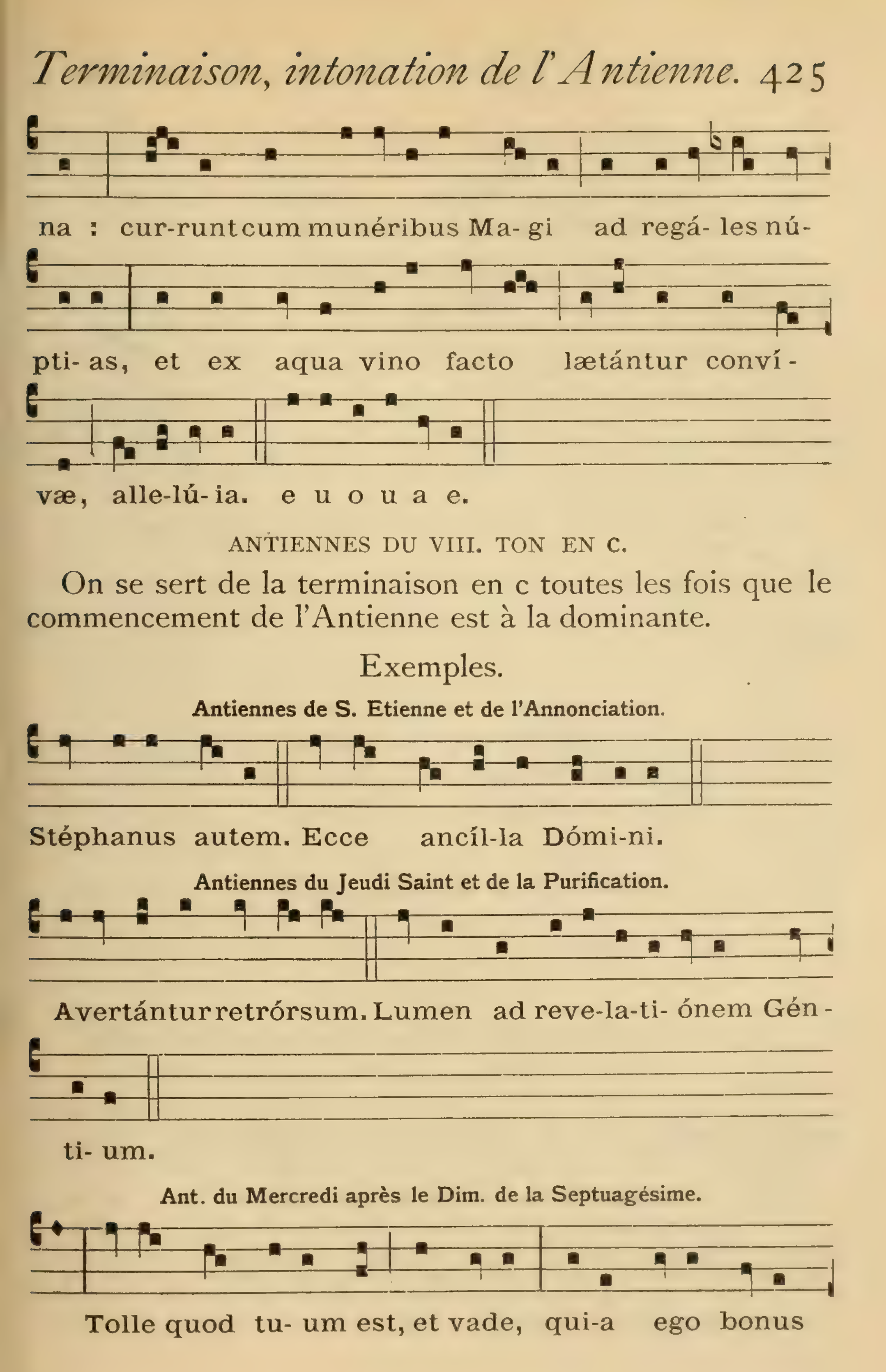
Antiennes de S. Michel, du Commun des Apôtres, et d'un Confesseur Pontife.

Ange-li Dómini. Sancti tu- i. Ide- o jure - ju - rándo.

Antiennes de l'Epiphanie.

Vení-te, adorémus e - um, qui-a ipse est Dó - minus De- us noster. e u o u a e.

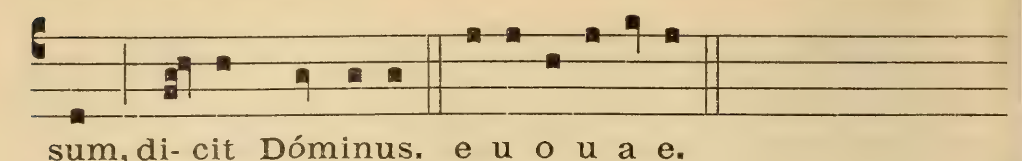
Hódi- e cœlé- sti sponso juncta est Ecclé-si- a, quóni- am in Jordáne lavit Christus e-jus crí- mi -

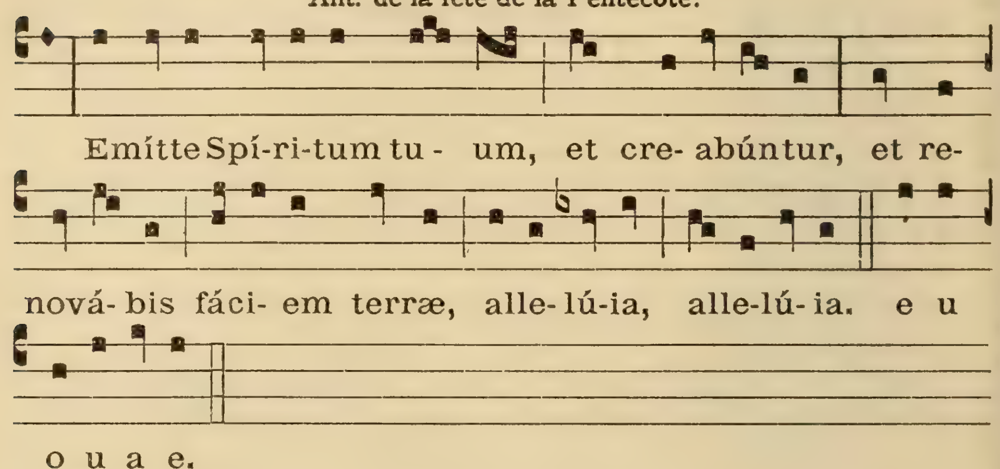


ANTIENNES DU VIII. TON EN C.

On se sert de la terminaison en c toutes les fois que le commencement de l'Antienne est à la dominante.

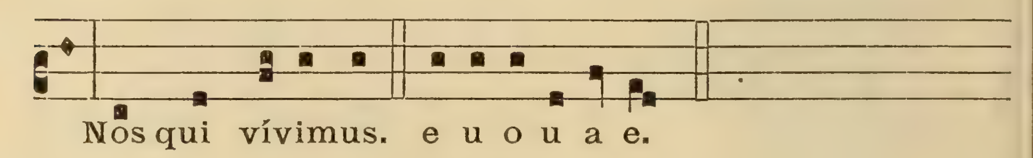
Exemples.





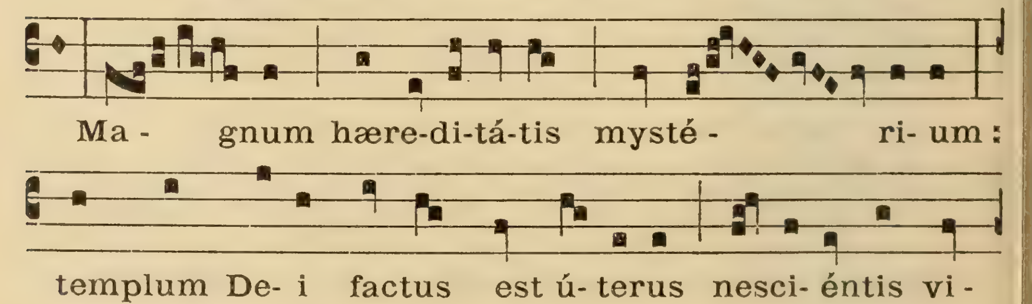
NEUVIEME TON.
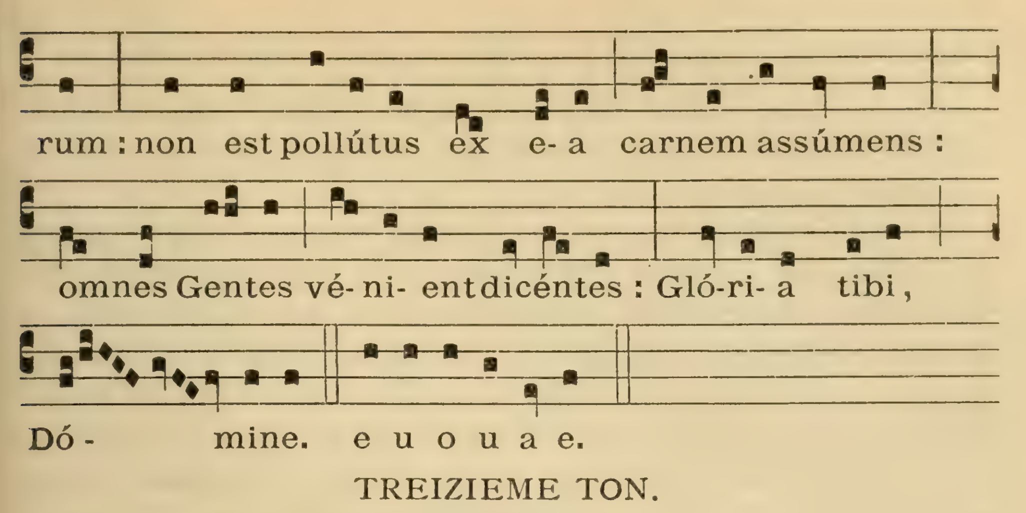
480. — Le neuvième ton n'a que la terminaison en A sur la cinquième Antienne du Dimanche à Vêpres, qui commence par *sol* (n° 470).



DIXIEME TON.

481. — La terminaison unique de ce ton est en A.

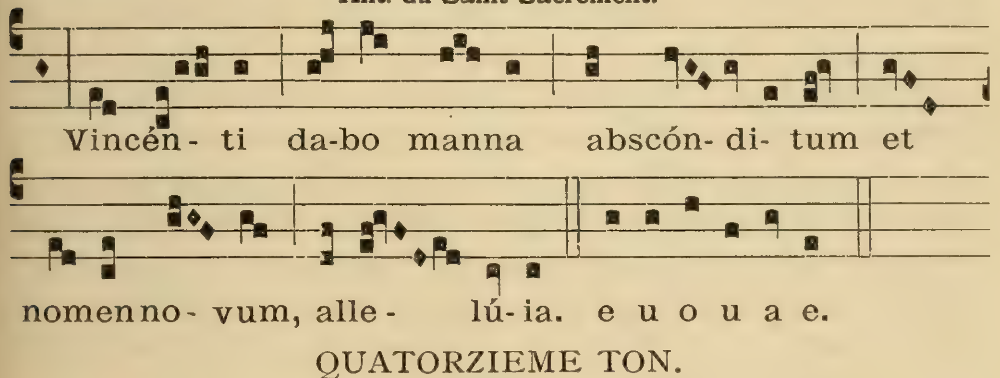




TREIZIEME TON.

482. — La terminaison est en e.
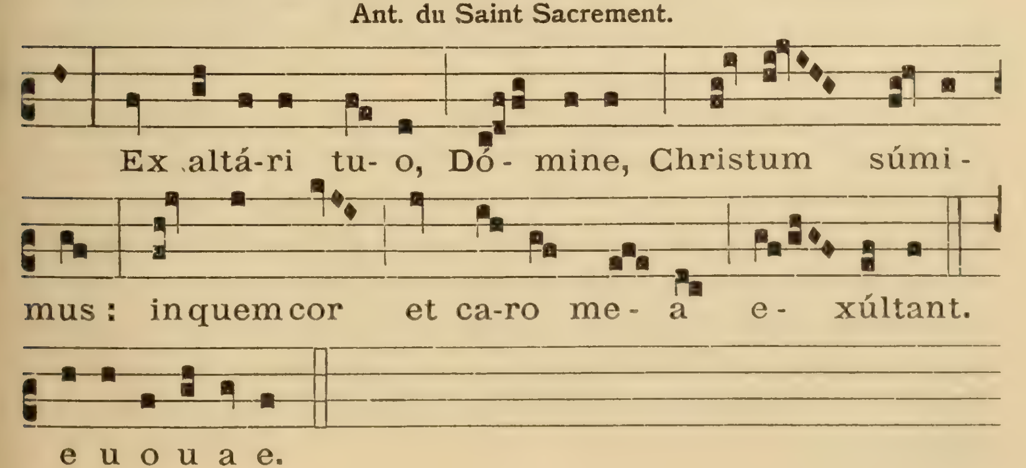
Ant. du Saint Sacrement.



QUATORZIEME TON.

483. — La terminaison est en c.

Ant. du Saint Sacrement.



Section III. — DE LA PSALMODIE SOLENNELLE.

484. — La Psalmodie que nous venons de parcourir appartient aux Heures canoniales, mais la Messe a aussi la sienne.

L'Introït est une espèce d'Antienne suivie du Psaume dont elle a été extraite. Dans l'origine le Psaume se chantait en entier : aujourd'hui on ne dit que le premier Verset, et quand l'Introït contient le commencement du Psaume, comme au I. Dimanche de l'Avent, au IV. et au VII. Dim. après la Pentecôte, etc, c'est par le Verset suivant qu'il se termine.

Ordinairement l'Introït est pris dans les Psaumes, mais souvent il se tire des autres parties de l'ancien et du nouveau Testament, et, dans ce cas, il est suivi du Psaume avec lequel il est en concordance, et dont il rappelle le sens mystique.

On chante à la fin du Psaume, à la Messe comme à l'Office, les Versets *Glória Patri* et *Sicut erat* (n° 444).

Le Psaume prend toujours le ton de l'Introït auquel il est joint. Il s'exécute, comme à l'Office, sur la dominante, et contient les mêmes divisions mélodiques (n° 445), mais chaque partie du Verset a son intonation particulière, et la terminaison, qui à l'Office se présente sous diverses nuances, reste ici toujours invariable.

Les deux Versets *Glória Patri* et *Sicut erat* n'en font qu'un, mais avec deux médiations, suivies l'une et l'autre de l'intonation secondaire.

Le chant du Psaume à la Messe est appelé solennel, parce qu'il est plus orné qu'à l'Office. Il est toujours noté à chaque Introït, mais le Verset *Glória Patri*, dont on ne voit que l'intonation et la terminaison à la suite du Psaume, se trouve en tête ou à la fin du Graduel dans un tableau contenant tous les tons, et auquel les chantres peuvent se reporter, mais ordinairement ils se dispensent de cette recherche et exécutent plutôt de mémoire cette partie de l'Introït.

La Psalmodie de la Messe, comme celle de l'Office (nº 451), a été ramenée, dans les livres modernes, à la quantité prosodique du texte sacré, et elle a subi à ce point de vue des modifications assez sensibles et qui affectent singulièrement la mélodie dans sa composition : les groupes de notes sont souvent déplacés, accrus ou divisés selon la position des syllabes qu'ils doivent éviter ou rencontrer, de sorte qu'il en est résulté pour les formules une bigarrure ou variété peu harmonieuse et difficile à retenir, mais cette transformation, comme nous l'avons déjà remarqué (nº 333 et 334), n'a pas été appliquée d'une manière uniforme ni générale, soit parce que le texte ou une syllabe brève s'y opposait, soit parce qu'elle était l'œuvre de plusieurs chantres à la fois, et portait ainsi la marque d'une sorte d'arbitraire ou de fantaisie.

Pour mettre le lecteur à même d'apprécier ce que vaut une telle réforme, nous donnerons dans chaque ton, à la suite de nos exemples, un tableau qui présentera, d'un côté, les formules psalmodiques défectueuses, et, de l'autre, celles par lesquelles elles devraient être remplacées pour être régulières, et où nous ne ferons à la mélodie ancienne que les changements nécessités par la pénultième des mots dactyliques.

PREMIER TON.

485. — L'intonation primaire ou de la première partie se fait, comme à l'Office (nº 454), par la note *fa* et le podatus *sol la*.

La médiation, qui s'applique à quatre syllabes, commence par le groupe *la si ut* suivi de *la*, et finit par le clivus *la sol* et les notes *sol la* liées.

L'intonation secondaire ou de la seconde partie est semblable à la première, mais, dans les anciens recueils et le Graduel de Reims et Cambray, le *fa* syllabique est remplacé par le clivus *sol fa*.

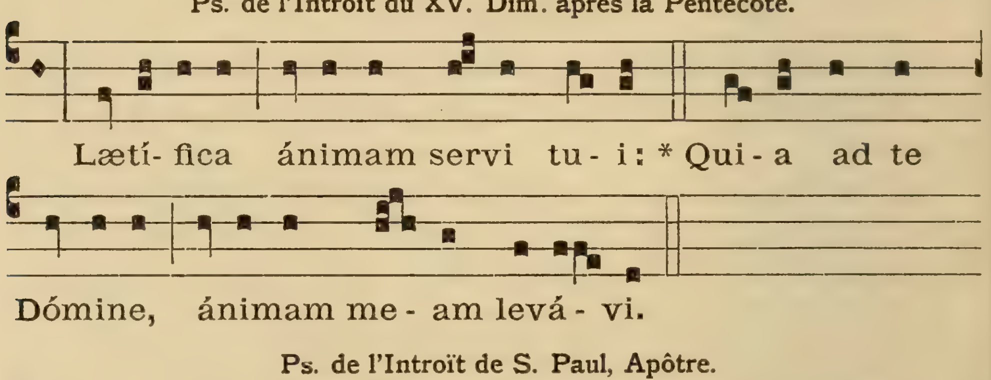
Enfin la terminaison, qui s'étend à cinq syllabes, contient sur la première les quatre notes *la si ut la* liées ensemble

ou deux à deux, et sur les suivantes un *sol* et un *fa* séparés, puis un clivus *fa mi* suivi de *ré*. Dans les manuscrits le clivus est précédé d'un *fa* pour en rendre plus sensible l'accentuation. Aux féries du Carême les deux dernières syllabes s'expriment par le groupe *fa sol la* et cette dernière note répétée, ou par le podatus *sol la* et le clivus *si la*. Cette terminaison fériale a été instituée pour correspondre aux Introïts qui commencent à la dominante ou par la note *fa*. C'est ainsi qu'elle a été conservée dans l'Edition Douillier à l'Introït *Sapiéntiam* du Commun des Martyrs.

Les livres modernes ont supprimé le *si* à la médiation et à la terminaison à cause du *fa* précédent, qui produirait le triton, mais ces deux notes ne sont pas dans la même phrase mélodique, car l'intonation et la médiation doivent être séparées au moins virtuellement, si elles ne peuvent l'être d'une manière réelle, et cette observation s'applique également à la seconde partie du Verset. D'un autre côté le demi-ton entre *si* et *ut* rend la phrase régulière et conforme à l'harmonie, et bien qu'il soit élevé d'un degré, il n'en détruit pas moins l'effet du triton (n° 244).

Exemples.


Ps. de l'Introït du XV. Dim. après la Pentecôte.



Dómine probásti me, et cogno- vísti me: * tu cogno-

vísti sessi- ónem me- am,et resurrec-ti - ónem me - am.

Ps. de l'Introït de la Messe — Statuit. —

Meménto, Dómine, Da-vid: * et omnis mansu- etú - di-

nis e - jus.

Ps. de l'Introït de la Messe — Justus ut palma. —

Bonum est con- fité- ri Dó-mino : * et psállere nómini

tu - o Altís- sime.

Ps. de l'Introït de la Messe — Sapientiam. —
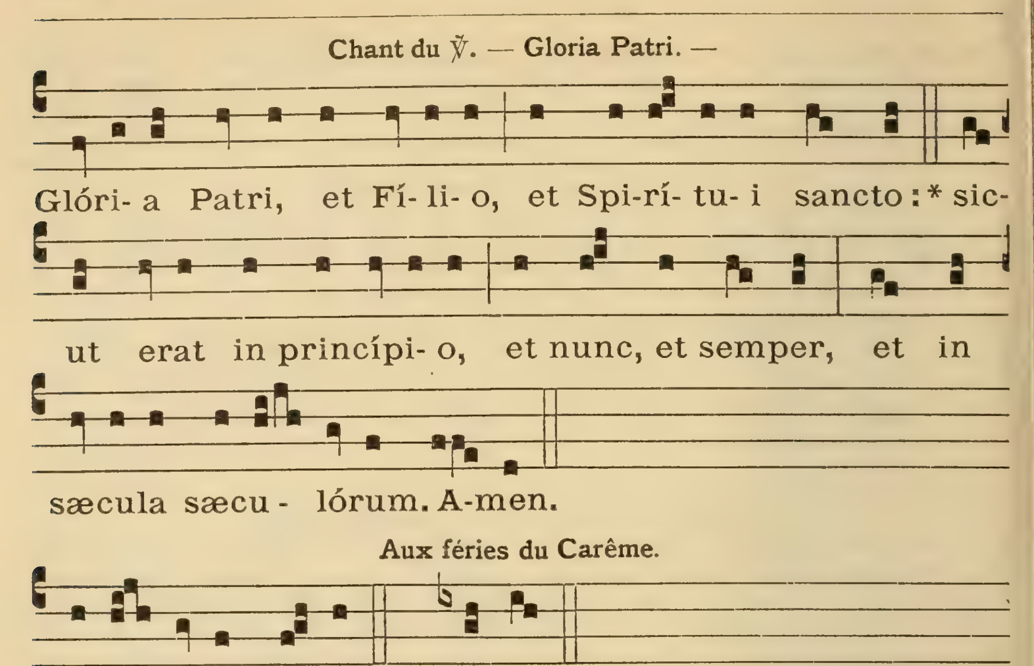
Exultáte, justi, in Dómino: * rectos decet collau -

dá - ti- o.

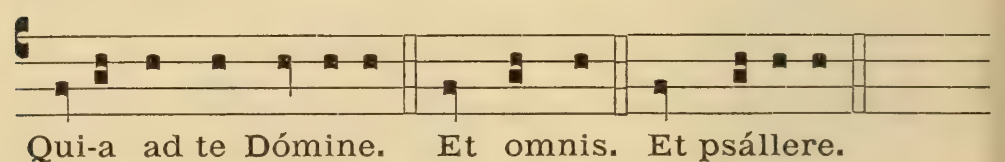
Ps. de l'Introït du Mercredi des Cendres.

Mise-rére me- i De- us, mise-ré- re me - i : * quóni- am

in te con-fídit á- nima me- a *ou*, me- a.

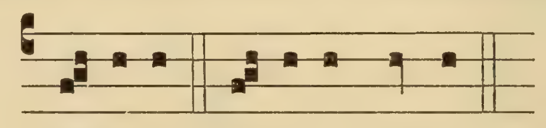


L'intonation secondaire, dans les éditions modernes, se chante ainsi :



On y trouve encore les variations suivantes :

Les trois notes de l'intonation sont liées sur la première syllabe lorsque la seconde est une pénultième dactylique :



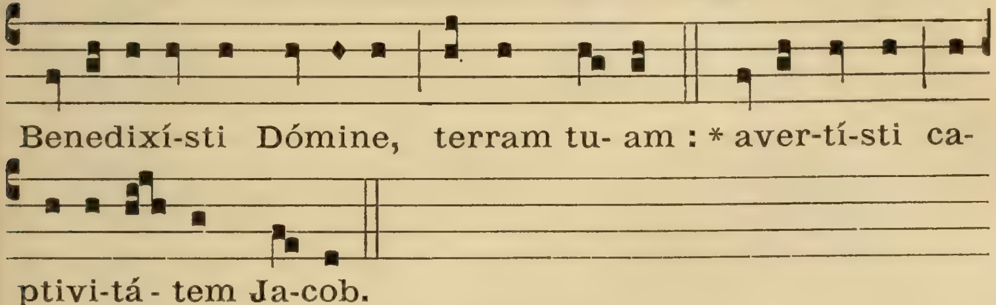
A la médiation le groupe *la si ut* qui correspond à la fin d'un mot se reporte à la syllabe précédente, quand elle est affectée de l'accent, et les deux notes du clivus se séparent dans les mots dactyliques, auxquels est assimilé tout mot spondaïque suivi d'un monosyllabe :



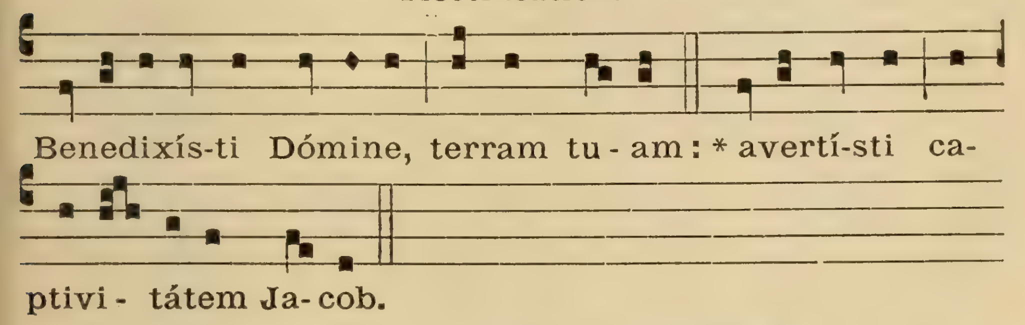
Justi in Dómino. Dicta sunt de te. Cognoví-sti me.

Psalmodie défectueuse.

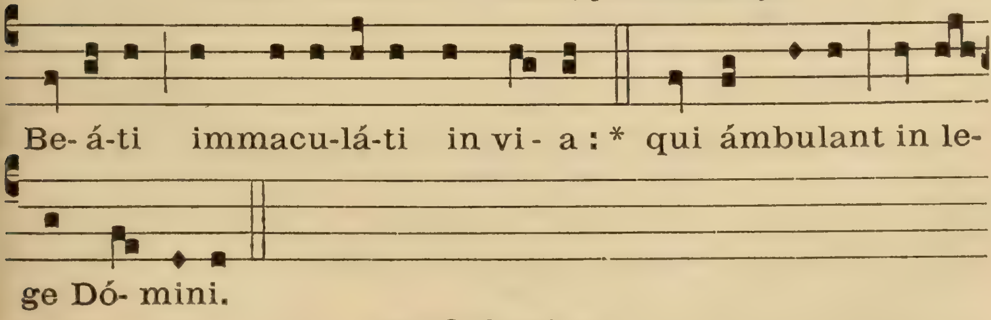
Ps. de l'Introït du III. Dim. de l'Avent.



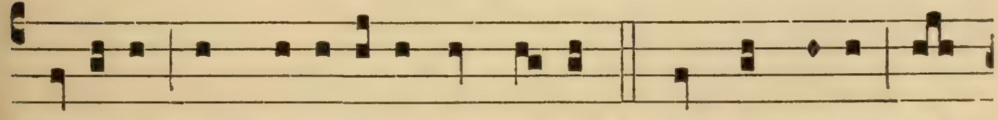
Rectification.



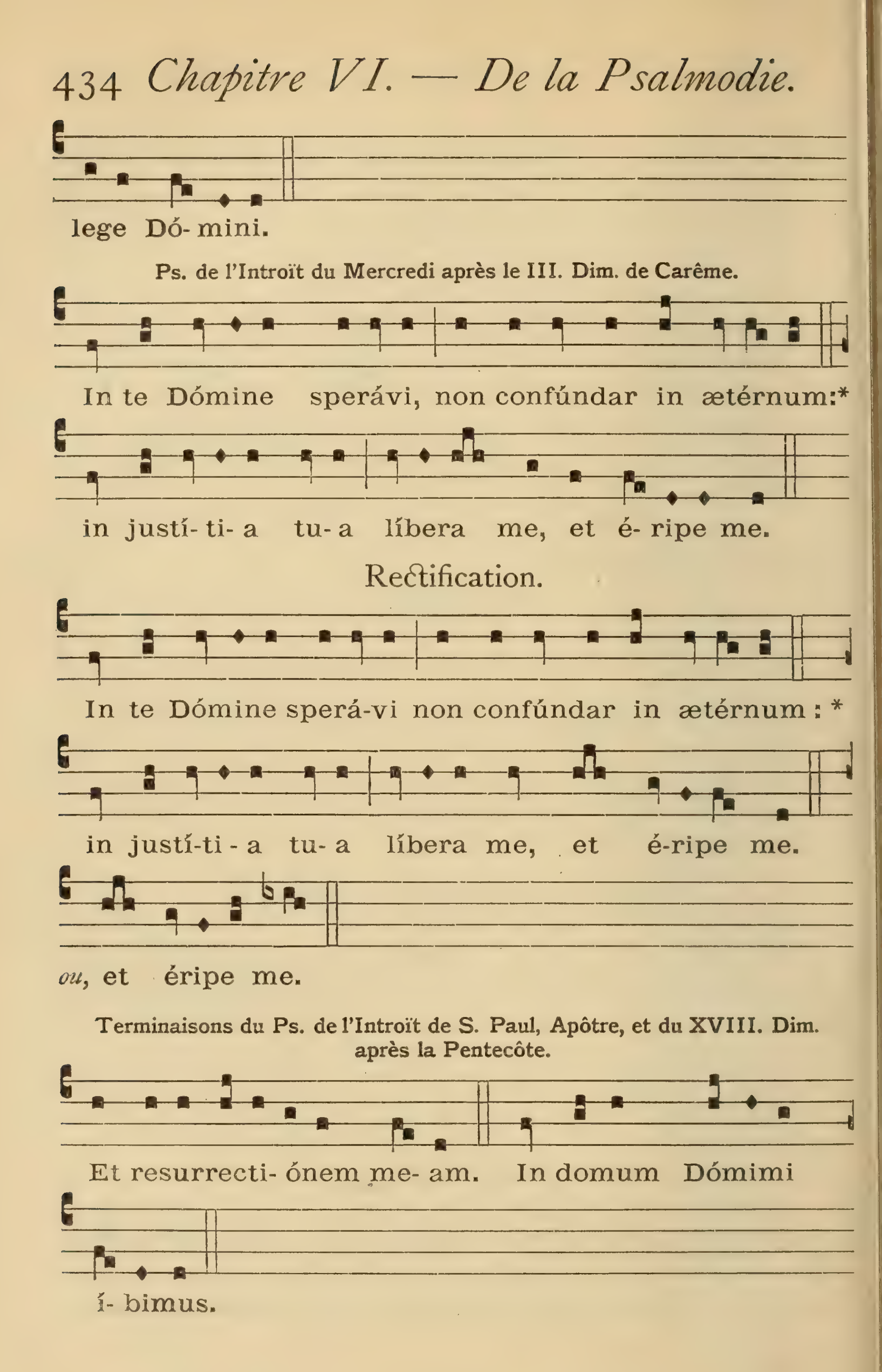
Ps. de l'Introït de S. Etienne, premier Martyr.



Rectification.

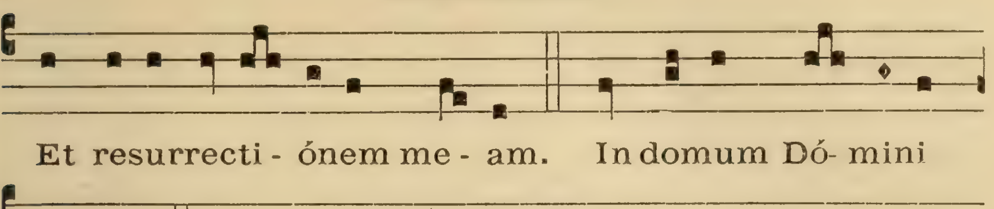


Be- á-ti immacu-lá-ti in vi - a : * qui ámbu-lant in


lege Dó- mini.
Ps. de l'Introït du Mercredi après le III. Dim. de Carême.
In te Dómine sperávi, non confúndar in ætérnum:*
in justí- ti- a tu- a líbera me, et é- ripe me.
Rectification.
In te Dómine sperá-vi non confúndar in ætérnum : *
in justí-ti - a tu- a líbera me, et é-ripe me.
ou, et éripe me.
Terminaisons du Ps. de l'Introït de S. Paul, Apôtre, et du XVIII. Dim. après la Pentecôte.
Et resurrecti- ónem me- am. In domum Dómimi
í- bimus.



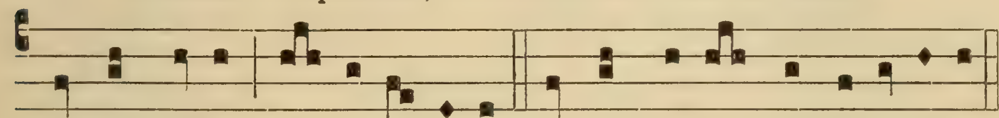
Rectification.



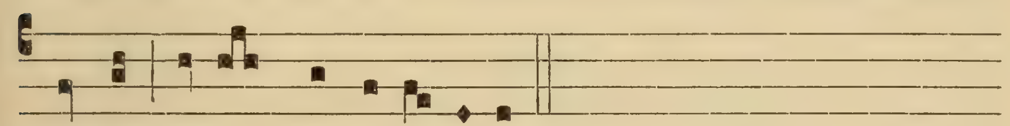
Et resurrecti - ónem me - am. In domum Dó- mini

í- bimus.

Terminaisons du Ps. de l'Introït de S. Philippe et S. Jacques, de la Messe — Sapientiam, — et de la fête de tous les Saints.

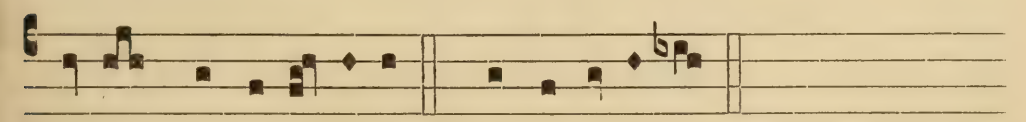


Rectos decet col-laudá- ti- o. Rectos decet collaudá-ti-o.



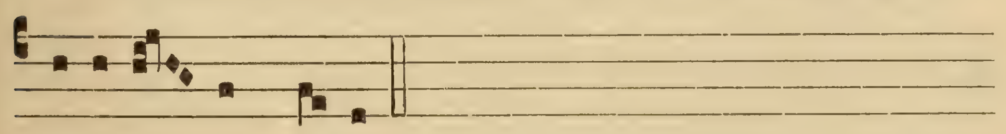
Rectos decet collaudá-ti- o.

Ces trois terminaisons du même Psaume diffèrent l'une de l'autre, quoiqu'elles appartiennent à la même édition, mais la dernière est exacte, et la deuxième, qui est une application de la règle rappelée plus haut, devrait être rectifiée ainsi :



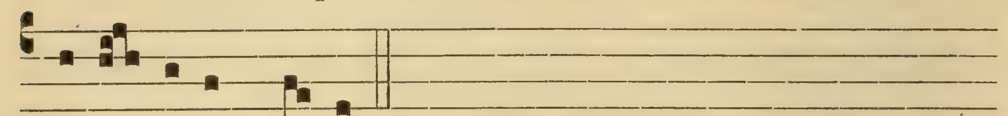
Decet collaudá- ti- o. *ou*, collaudá-ti- o.

La même édition termine ainsi le ℣. *Glória Patri :*



Sæ-culó- rum. Amen.

Tandis que la vraie formule est celle-ci :



Sæcu - lórum. Amen.

DEUXIEME TON.

486. — La première partie se module à l'intonation et à la médiation de la même manière que le chant solennel des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus* (n° 459), et la seconde commence par *fa* ou *fa ré* liés et le podatus *ré fa*, et se termine par une double formule parallèle, composée d'une note syllabique et d'une tierce liée, *sol fa ré*, *fa mi ut*, et suivie d'un podatus et d'un clivus *ré mi*, *mi ré*, joints ensemble, lesquels sont remplacés, dans les éditions modernes, par le torculus *ré mi ré*.

Exemples.

Ps. de l'Introït — Vultum tuum. —

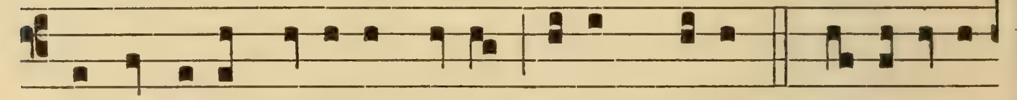


Eructávit cor me- um verbum bonum: * di-co



ego ópera me- a Re- gi.

Ps. de l'Introït — Sitiéntes. —



Atténdite pópule me- us legem me- am : * inclináte



aurem vestram in verba o- ris me - i.

Ps. de l'Introït — Veni. —

Qui regis Isra- el, inténde: * qui dedúcis velut o-vem Jo-seph.

Ps. de l'Introït — Clamavérunt justi. —

Benedícam Dóminum in omni témpore: * semper laus ejus in o- re me - o.
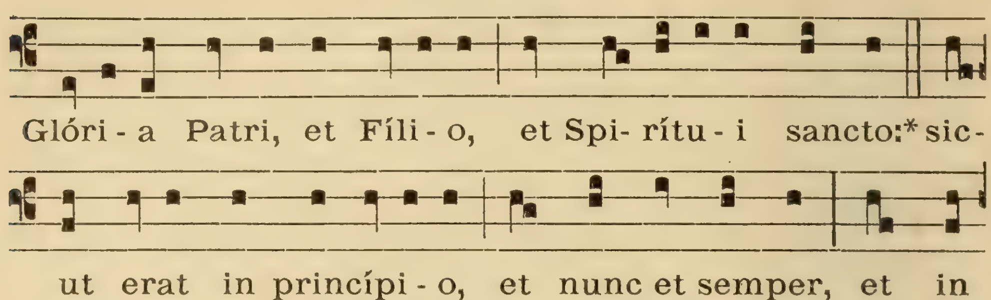
Ps. de l'Introït — Mihi autem nimis. —

Dómine probásti me, et cognovísti me: * tu cognoví - sti sessi - ónem me- am, et resurrecti- ó-nem me - am.

Ps. de l'Introït — Terribilis est. —

Quam diléctа tabernácula tu- a, Dómine virtútum: * concupíscit et dé- ficit ánima me- a in átri - a Dómini.

℣. — **Gloria Patri.** —





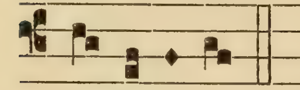
sæcula sæculó- rum, amen.

Formules défectueuses des éditions modernes.

Ps. de l'Introït — Dominus dixit ad me. —

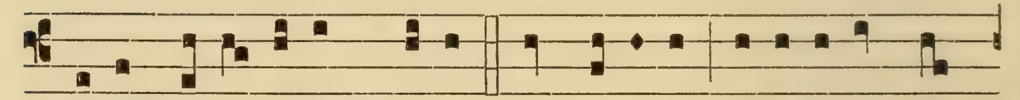


Quare fremu- é- runt Gentes :* et pópu-li medi-tá-ti sunt



i-náni - a ?

Rectification.

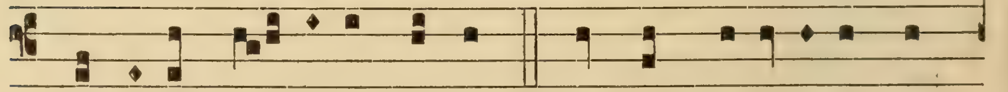


Quare fremu- érunt Gentes : * et pópu-li medi-tá-ti sunt
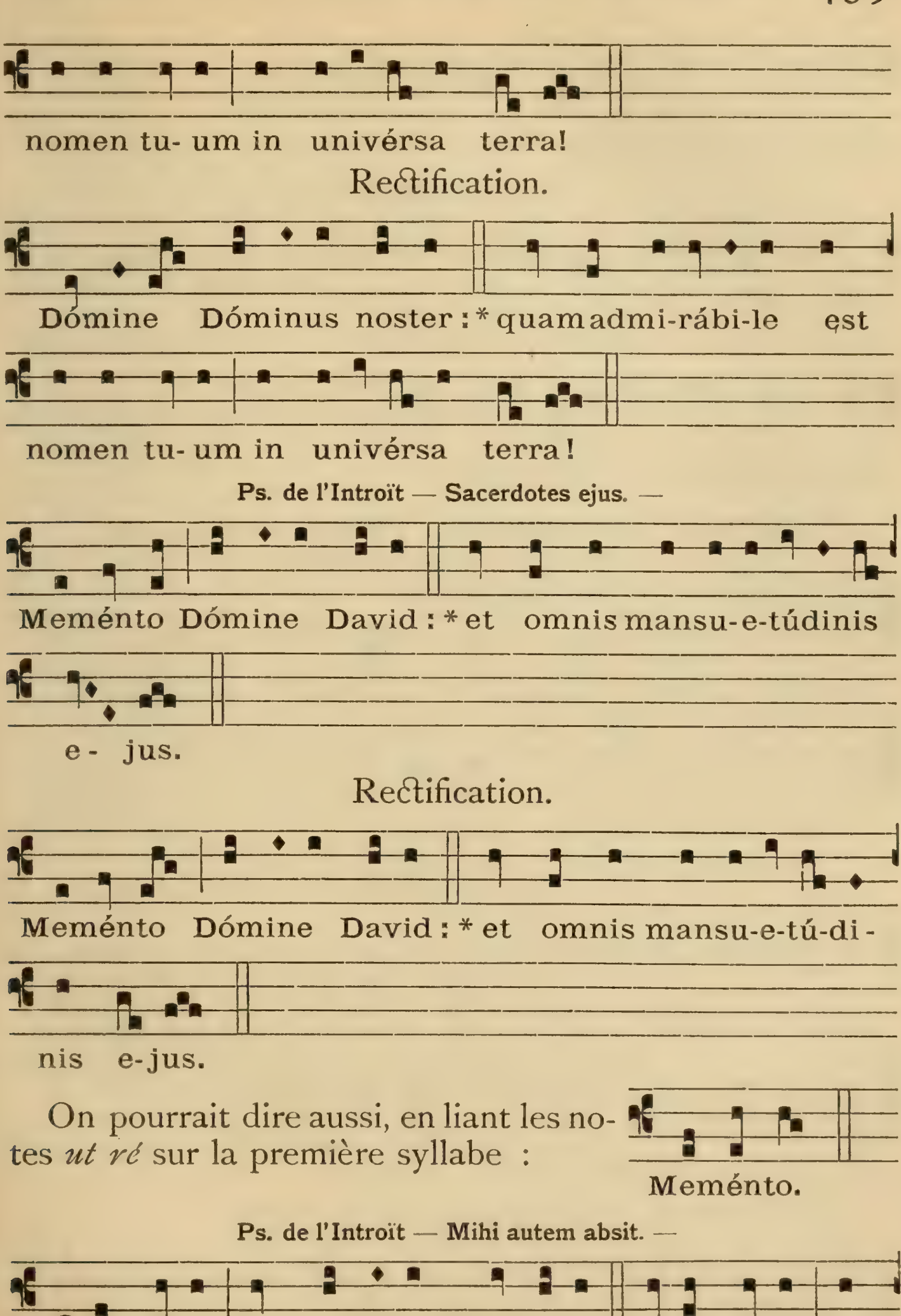


iná-ni- a?

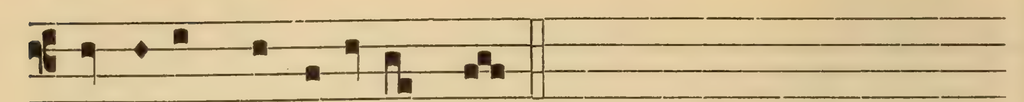
Ps. de l'Introït — Ex ore infantium. —



Dómine Dó- minus noster : * quam admi-rábi- le est

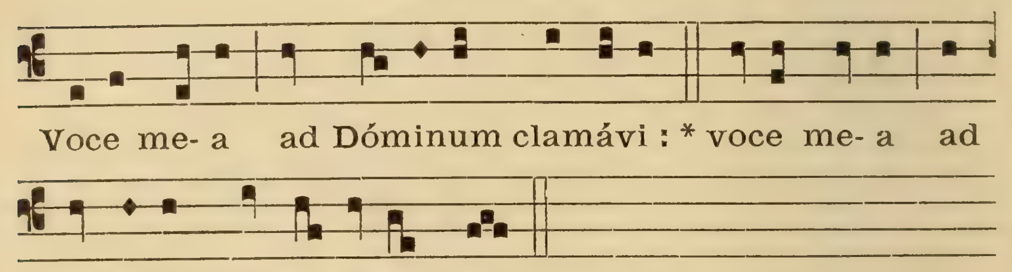


On pourrait dire aussi, en liant les notes *ut ré* sur la première syllabe :
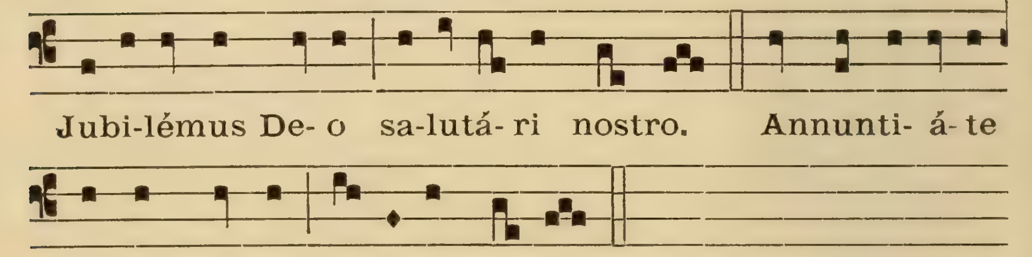


Dóminum deprecá-tus sum.

Rectification.



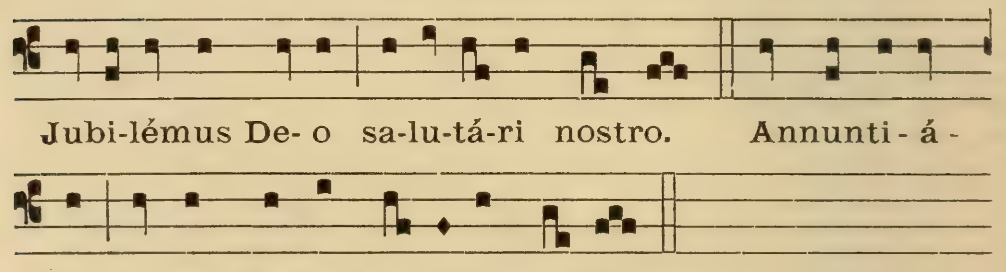
Dóminum depre- cátus sum.

Ps. de l'Introït — Venite adoremus, — et de l'Introït — Lætetur. — Deuxième partie du Verset.



inter Gentes ó-pera e-jus.

Rectification.



te inter Gentes ó- pera e- jus.

TROISIEME TON.

487. — La première partie se chante sur le ton festival des Psaumes à l'Office (n° 462), mais la dernière note est remplacée par le podatus *la ut*.

L'intonation secondaire ressemble à la première, et la terminaison s'exécute par deux clivus *ut si*, *la sol*, suivis de *la* et *si* syllabiques et du podatus *sol la.*

Dans les éditions modernes les notes se réunissent ou se séparent comme au premier ton (n° 485), lorsqu'il se rencontre, à l'intonation et à la médiation une pénultième dactylique.



Exemples.

Ps. de l'Introït du X. Dim. après la Pentecôte.

Exáudi De- us ora-ti- ónem me- am, et ne despéxe-

ris depreca-ti- ónem me - am :* inténde mihi, et ex -

áudi me.

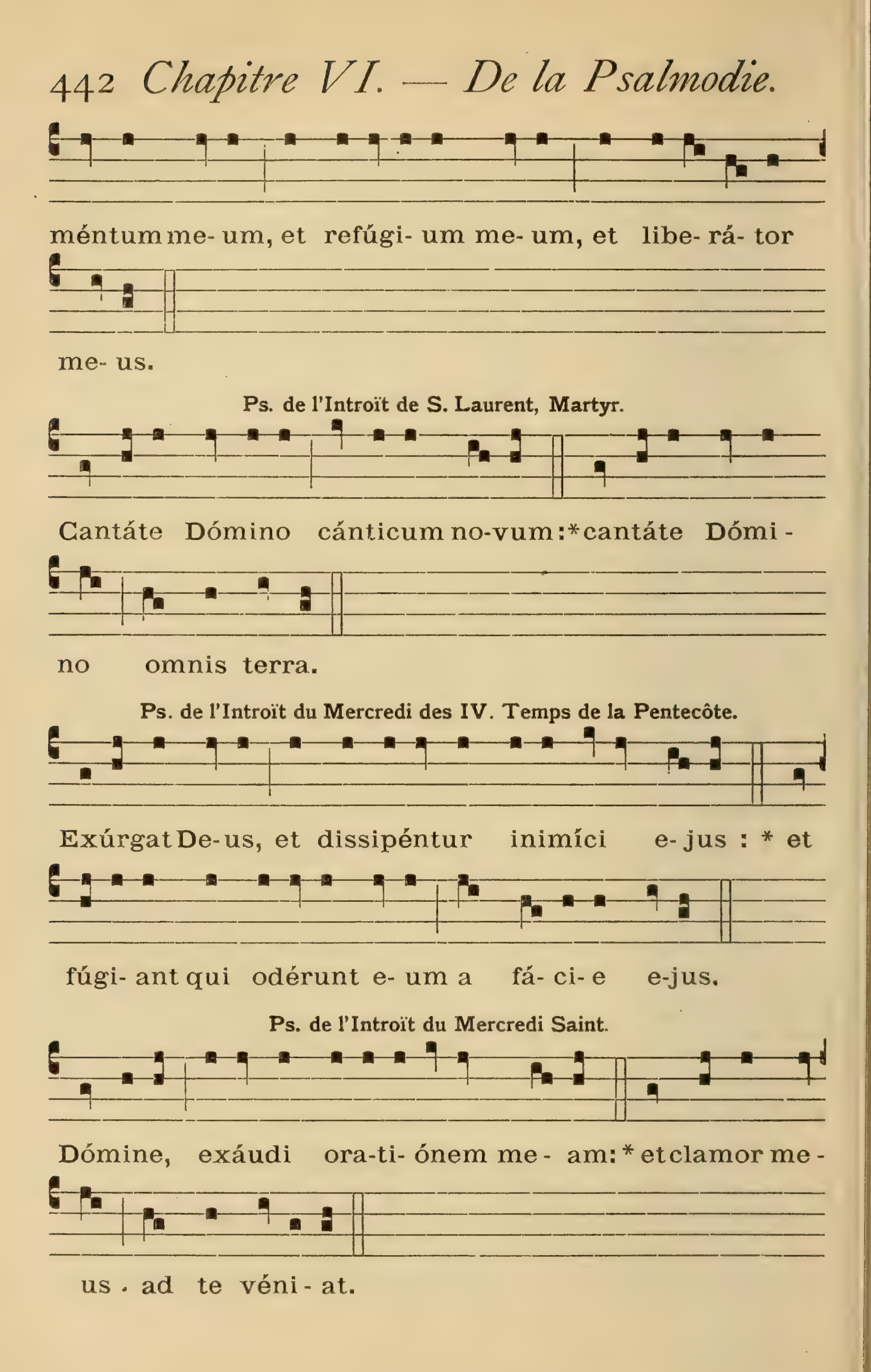
Ps. de l'Introït — Humiliavit, — de la Passion de N. S.

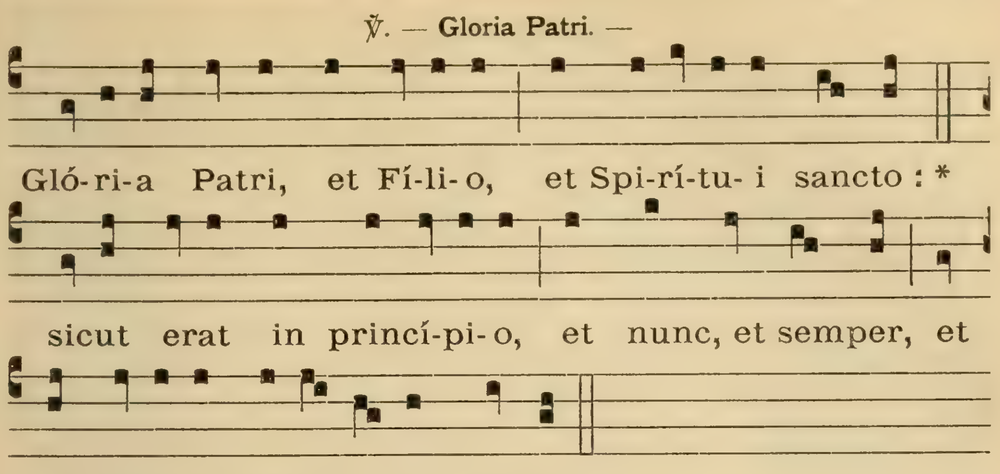
Mise-ricórdi- as Dómini in ætérnum cantábo : * in

genera-ti - ónem et genera - ti - ónem.

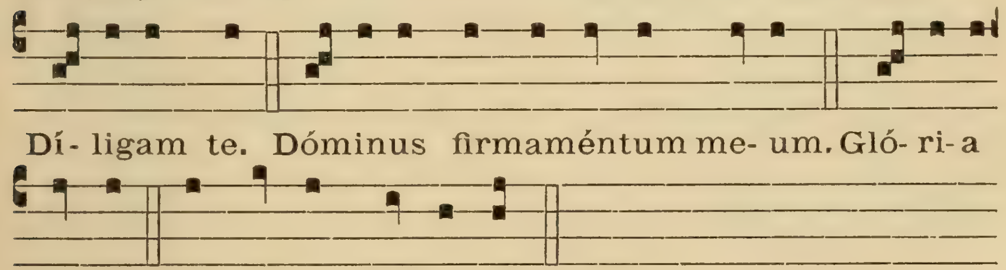
Ps. de l'Introït du Mercredi après le Dim. de la Passion.

Dí- ligam te Dómine, virtus me- a :* Dóminus firma-


méntum me- um, et refúgi- um me- um, et libe- rá- tor
me- us.
Ps. de l'Introït de S. Laurent, Martyr.
Cantáte Dómino cánticum no-vum :* cantáte Dómi-
no omnis terra.
Ps. de l'Introït du Mercredi des IV. Temps de la Pentecôte.
Exúrgat De-us, et dissipéntur inimíci e- jus : * et
fúgi- ant qui odérunt e- um a fá- ci- e e-jus.
Ps. de l'Introït du Mercredi Saint.
Dómine, exáudi ora-ti- ónem me - am: * et clamor me -
us . ad te véni - at.

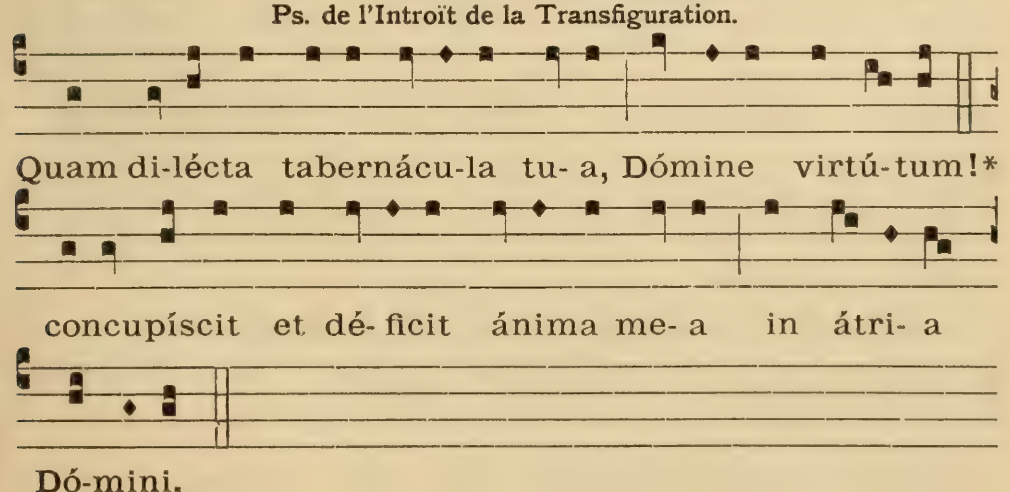


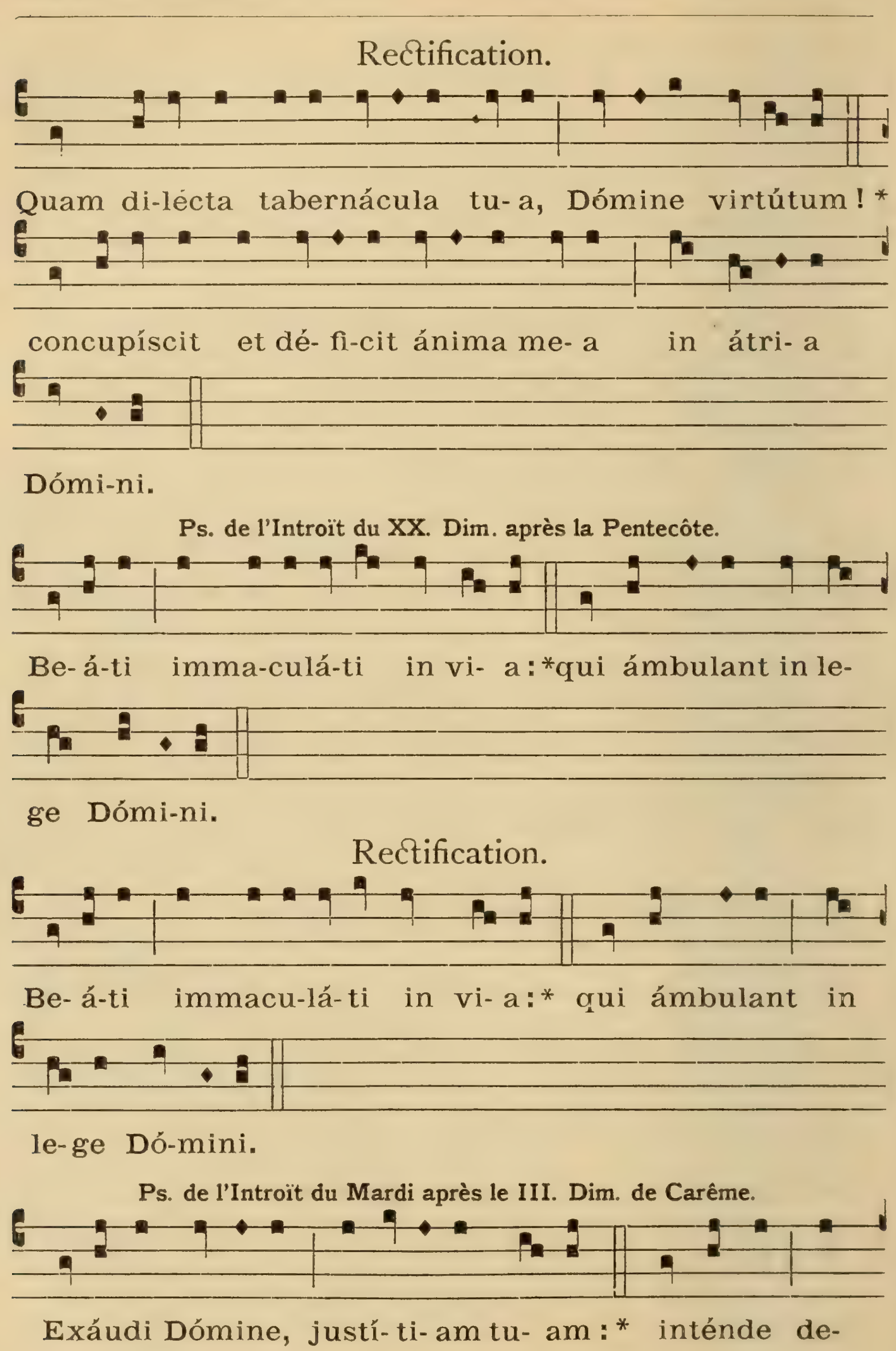
L'intonation et la médiation qui s'appliquent aux mots dactyliques s'expriment ainsi dans les livres modernes :



Formules défectueuses.

Ps. de l'Introït de la Transfiguration.




Rectification.
Quam di-lécta tabernácula tu-a, Dómine virtútum ! *
concupíscit et dé- fi-cit ánima me- a in átri- a
Dómi-ni.
Ps. de l'Introït du XX. Dim. après la Pentecôte.
Be- á-ti imma-culá-ti in vi- a : *qui ámbulant in le-
ge Dómi-ni.
Rectification.
Be- á-ti immacu-lá-ti in vi- a : * qui ámbulant in
le-ge Dó-mini.
Ps. de l'Introït du Mardi après le III. Dim. de Carême.
Exáudi Dómine, justí- ti- am tu- am : * inténde de-

preca-ti- ó-nem me- am.

Rectification.

Exáudi Dómine, justí- ti- am me-am : * inténde de-

preca-ti- ó-nem me- am.

Ps. de l'Introït du Lundi de la même semaine.

Mise-rére me- i De- us, quóni- am conculcávit me ho-

mo : * to-ta di- e bellans tribulá-vit me.

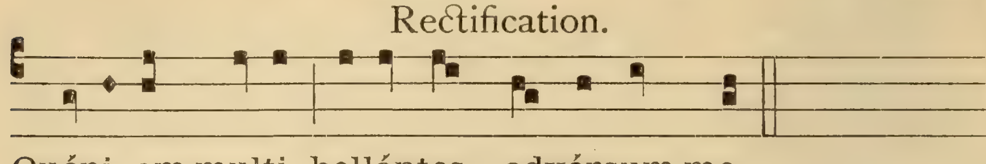
Rectification.

Mi-serére me- i De- us, quóni- am conculcávit me ho-

mo : * to-ta di- e bel-lans tri-bu-lávit me.

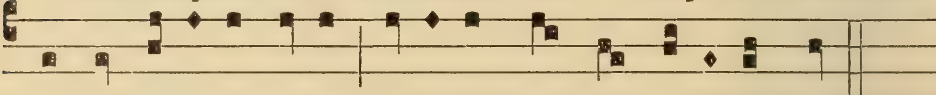
Deuxième partie du Ps. de l'Introït du Lundi après le Dim. de la Passion.

Quóni- am multi bellántes advérsum me.



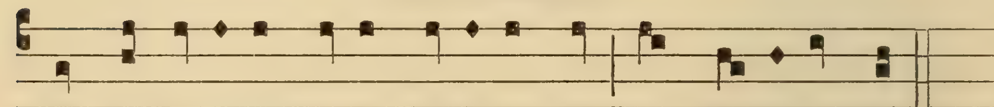
Quóni- am multi bellántes advérsum me.

Deuxième partie du Ps. du Vendredi des IV. Temps de la Pentecôte.



In justí-ti- a tu-a líbera me et é-ripe me.

Rectification.



In justí- ti- a tu- a líbera me, et é- ri-pe me.

On voit par quelques-uns de ces exemples défectueux que le podatus de l'intonation est renvoyé à la troisième syllabe, quand elle porte l'accent, bien que la précédente ne puisse être considérée comme brève. Cette méthode, complètement irrégulière, étend ainsi à un groupe de notes ascendantes la règle que les chantres modernes appliquent ordinairement au cas où la formule mélodique s'élève au-dessus de la dominante (nº 451).

QUATRIEME TON.

488. — Un clivus *la sol* suivi de ces deux notes unies sous forme ascendante compose l'intonation à chaque partie du Verset.

La médiation répète le même clivus, puis touche successivement une tierce liée *sol si*, un *si* séparé, et un podatus *la si*, et revient à la dominante sur la dernière syllabe. Le *si* reste naturel comme aux formules psalmodiques de l'Office, mais, dans les livres de chant réformé, il est affecté du bémol [1].

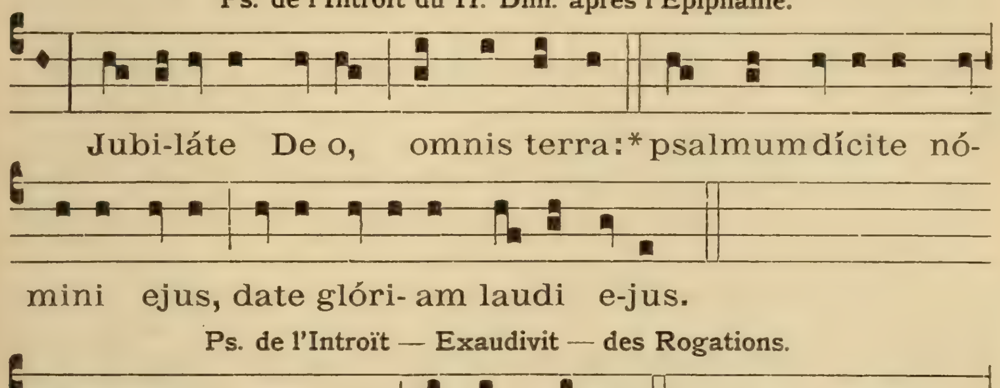
[1] Les diverses liturgies gallicanes du XVIII. siècle avaient également rejeté le *si* naturel, mais l'Église de Rouen l'avait maintenu. On le trouve aussi conservé dans l'Édition de Paul V (nº 72).

La terminaison commence par la tierce liée *la fa* et le podatus *sol la*, et finit, comme à l'Office, sur les notes syllabiques *sol mi.*

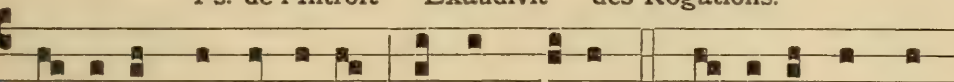
Les éditions modernes ont supprimé la tierce liée en en retirant le *la.*

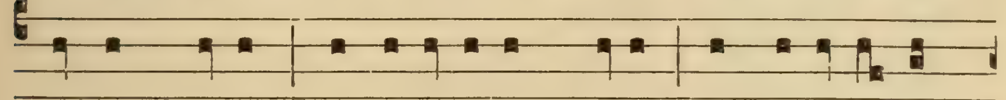
Exemples.

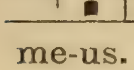
Ps. de l'Introït du II. Dim. après l'Epiphanie.



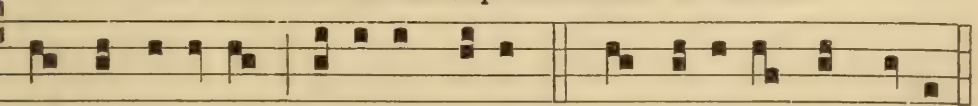
Ps. de l'Introït — Exaudivit — des Rogations.



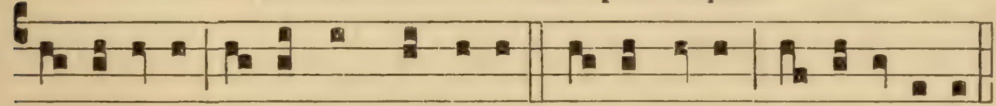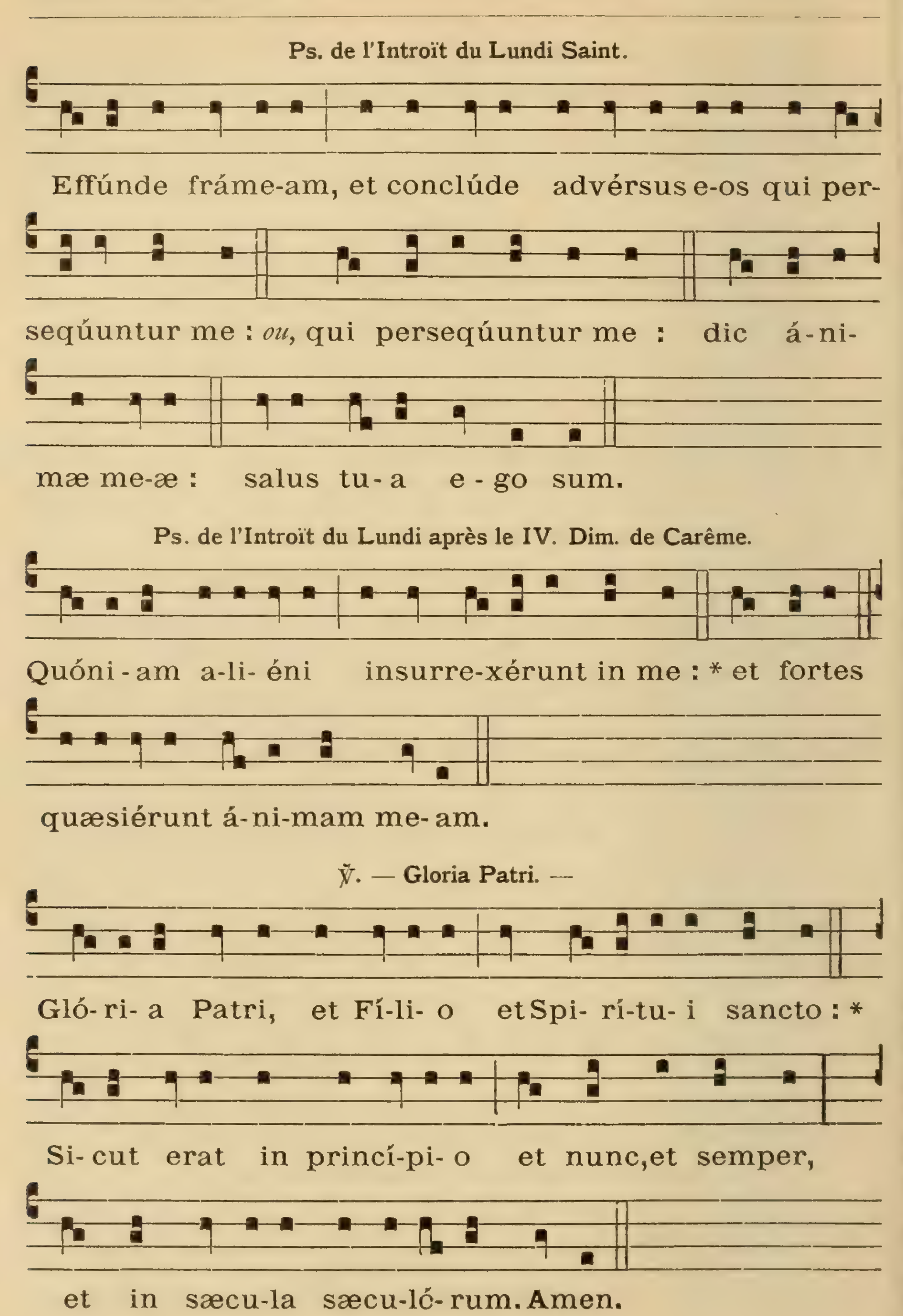




Ps. de l'Introït du Lundi après le I. Dim. de Carême.
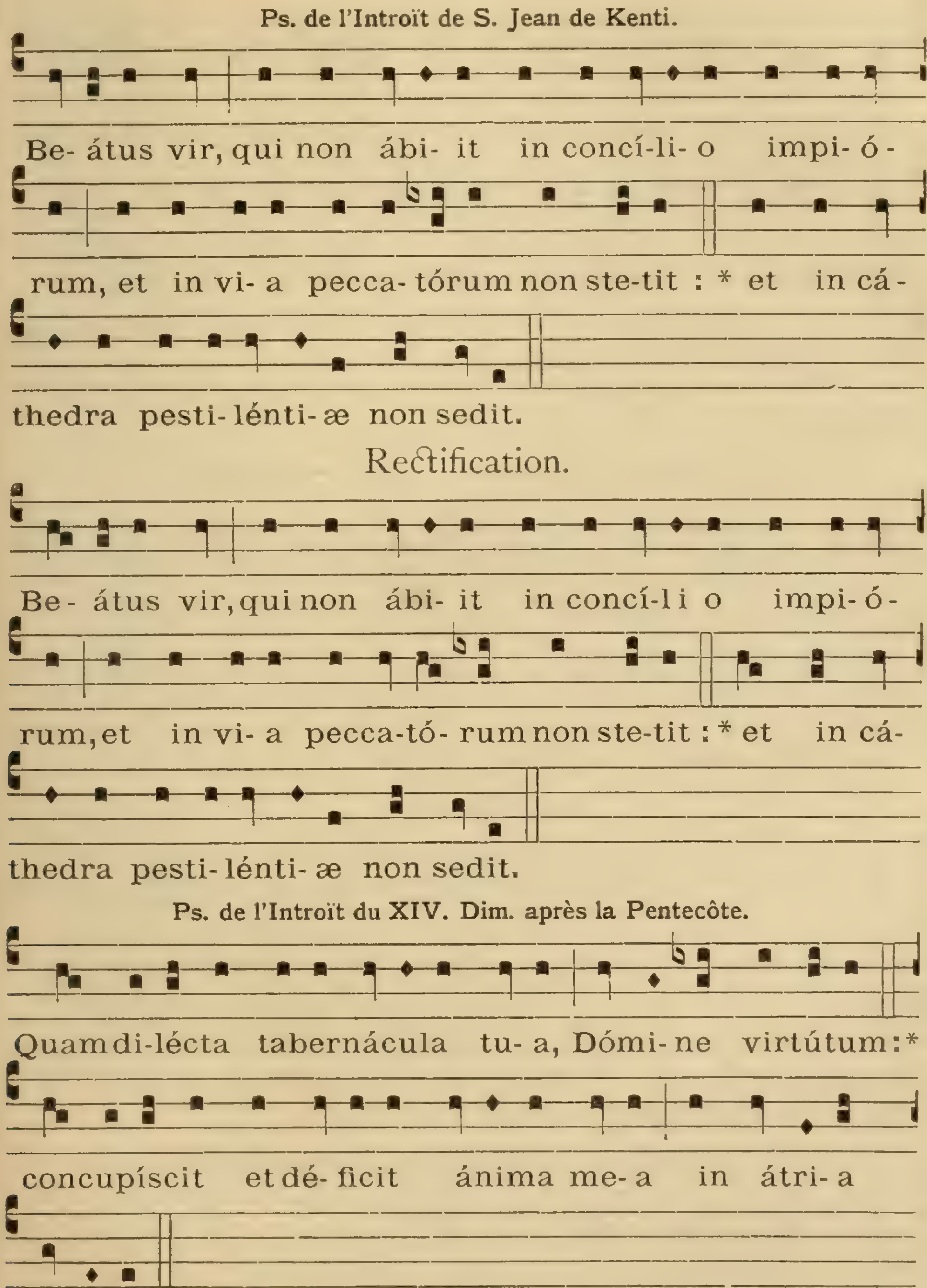


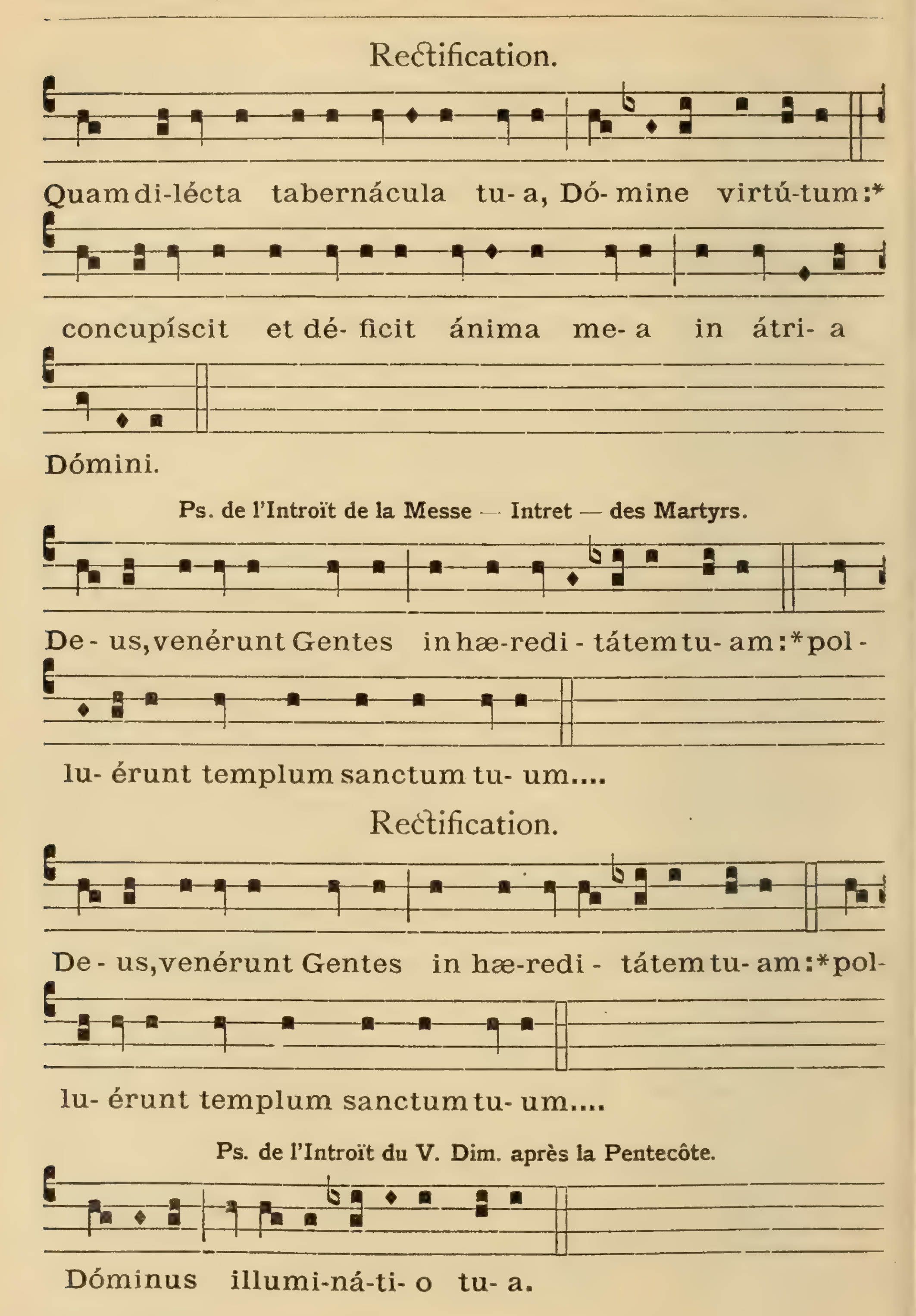
Ps. de l'Introït du II. Dim. après Pâques.



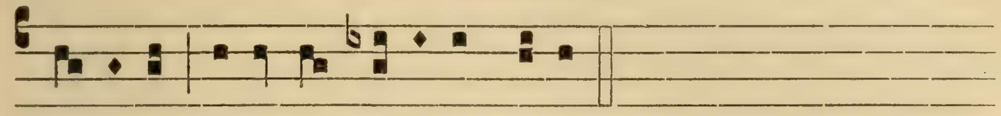

Ps. de l'Introït du Lundi Saint.
Effúnde fráme-am, et conclúde advérsus e-os qui per-
seqúuntur me : *ou,* qui perseqúuntur me : dic á-ni-
mæ me-æ : salus tu-a e-go sum.
Ps. de l'Introït du Lundi après le IV. Dim. de Carême.
Quóni-am a-li-éni insurre-xérunt in me : * et fortes
quæsiérunt á-ni-mam me-am.
℣. — Gloria Patri. —
Gló-ri-a Patri, et Fí-li-o et Spi-rí-tu-i sancto : *
Si-cut erat in princí-pi-o et nunc, et semper,
et in sæcu-la sæcu-ló-rum. Amen.

Formules défectueuses

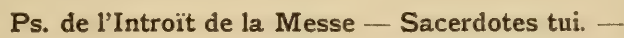


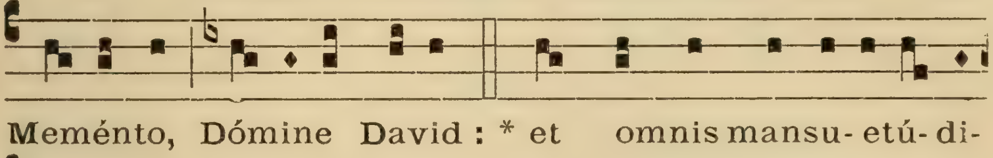

Rectification.
Quam di-lécta tabernácula tu- a, Dó- mine virtú-tum :*
concupíscit et dé- ficit ánima me- a in átri- a
Dómini.
Ps. de l'Introït de la Messe — Intret — des Martyrs.
De - us, venérunt Gentes in hæ-redi - tátem tu- am :*pol -
lu- érunt templum sanctum tu- um....
Rectification.
De - us, venérunt Gentes in hæ-redi - tátem tu- am :*pol-
lu- érunt templum sanctum tu- um....
Ps. de l'Introït du V. Dim. après la Pentecôte.
Dóminus illumi-ná-ti- o tu- a.


Rectification.



Dóminus illumi- ná- ti- o me- a.

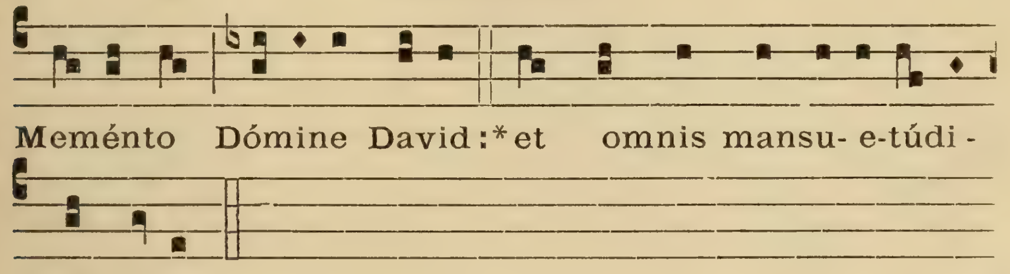

Ps. de l'Introït de la Messe — Sacerdotes tui. —



Meménto, Dómine David : * et omnis mansu- etú- di-

nis ejus.

Rectification.



Meménto Dómine David :* et omnis mansu- e-túdi -

nis e-jus.

Nous ferons encore ici quelques observations sur les formules psalmodiques que nous venons de rectifier.

Le Ps. *Quam dilécta* contient tout à la fois l'irrégularité que nous avons relevée au troisième ton, et l'application de la règle en vertu de laquelle la seconde note du clivus se sépare de la première pour correspondre à la pénultième dactylique, et même, comme dans le Ps. *Deus venérunt Gentes*, à toute syllabe considérée comme brève; mais ce dernier exemple nous rappelle une fois de plus le système d'inconséquence qui a présidé à la réforme du chant grégorien (n° 333 et 334) : tandis que la troisième syllabe du substantif *haereditátem* y est employée comme en poésie, la deuxième de *veritátem*, qui est absolument de la même

valeur prosodique, a conservé son ancien caractère dans le Psaume de l'Introït du Dim. de la Passion, où elle est notée ainsi : Ve-ri - tá-tem

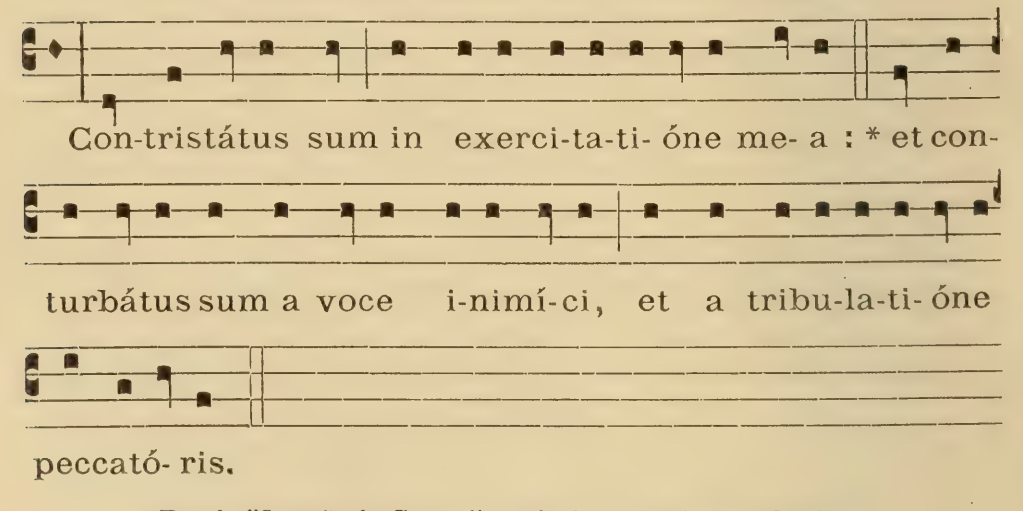
Remarquons enfin que le clivus de la terminaison a été maintenu dans les éditions réformées au Ps. *Meménto* de l'Introït *Sacerdótes tui.* On en trouve un second exemple au II. Dim. de Carême[1].

CINQUIEME TON.

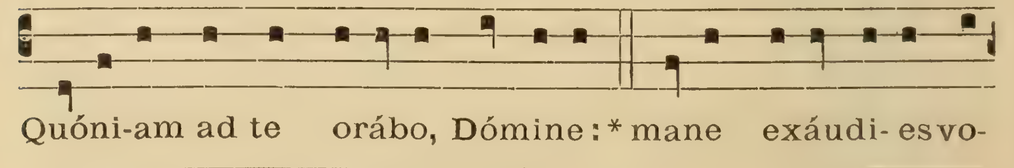
489. — La Psalmodie solennelle du cinquième ton est absolument la même que celle qui se fait à l'Office sur l'intonation festivale (n° 466), à la seule différence que la seconde partie du Verset s'abaisse d'une tierce en *la* sur la première syllabe du texte.

Exemples.

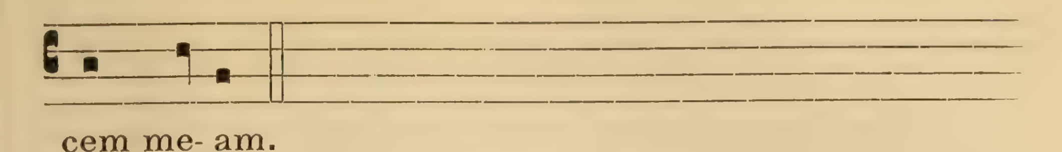
Ps. de l'Introït du Mardi après le IV. Dim. de Carême.



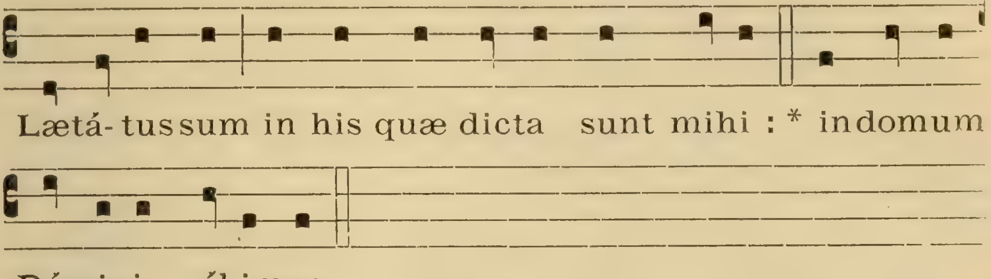
Ps. de l'Introït du Samedi après le III. Dim. de Carême.



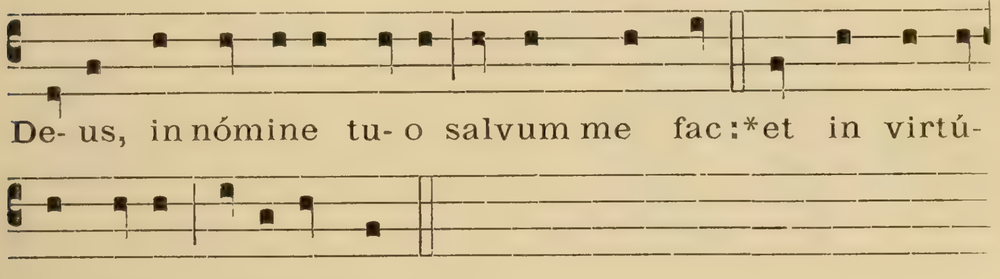
[1] Voyez Graduel Douillier.



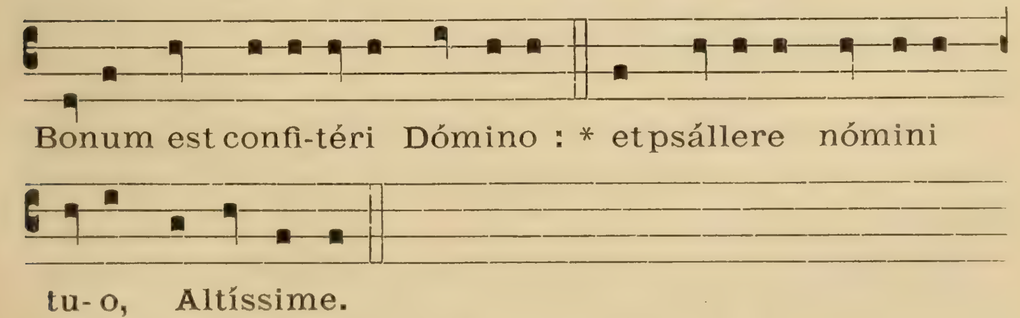
Ps. de l'Introït du IV. Dim. de Carême.



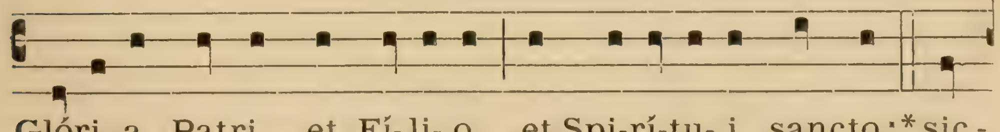
Ps. de l'Introït du IX. Dim. après la Pentecôte.

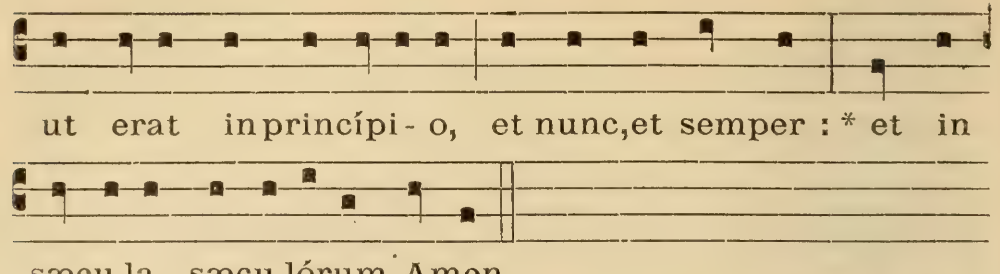


Ps. de l'Introït de la Décollation de S. Jean.



℣. — Gloria Patri. —

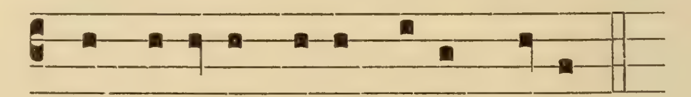




Les livres modernes répètent à *Sicut erat* la première intonation :

Sicut erat.

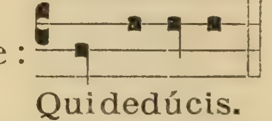
Et contiennent deux Psaumes irréguliers dans la seconde partie du Verset, l'un au Patronage de saint Joseph :



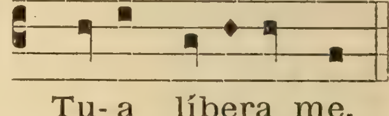
Et l'autre au Samedi après le Dim. de la Passion.



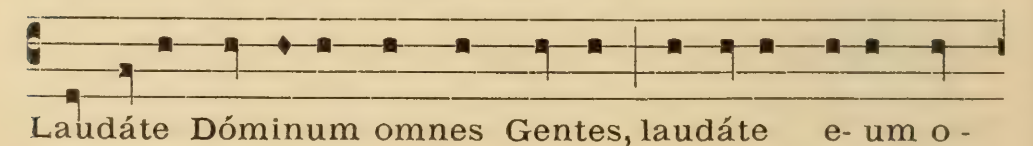
Au premier manque l'intonation secondaire :

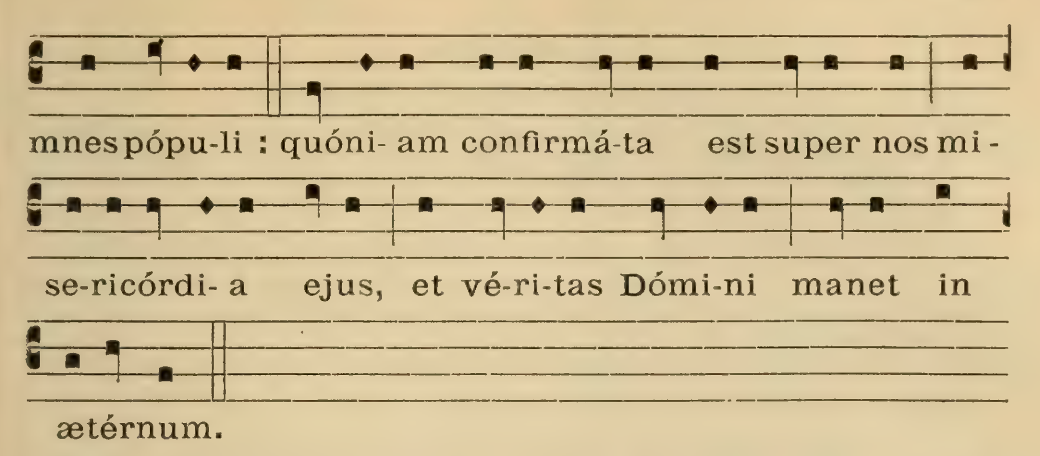


Et le second devrait se terminer comme notre quatrième exemple, ou bien de cette manière :



Les mêmes livres donnent deux médiations au Psaume de l'Introït de S. François Xavier, parce que les deux Versets y sont réunis en un seul :





Mais après la dernière on aurait dû répéter l'intonation secondaire comme au ℣. *Glória Patri.*

SIXIEME TON.

490. — Les deux notes *fa sol* liées successivement sous forme ascendante et descendante et un podatus *sol la* composent l'intonation de la première partie du Verset.
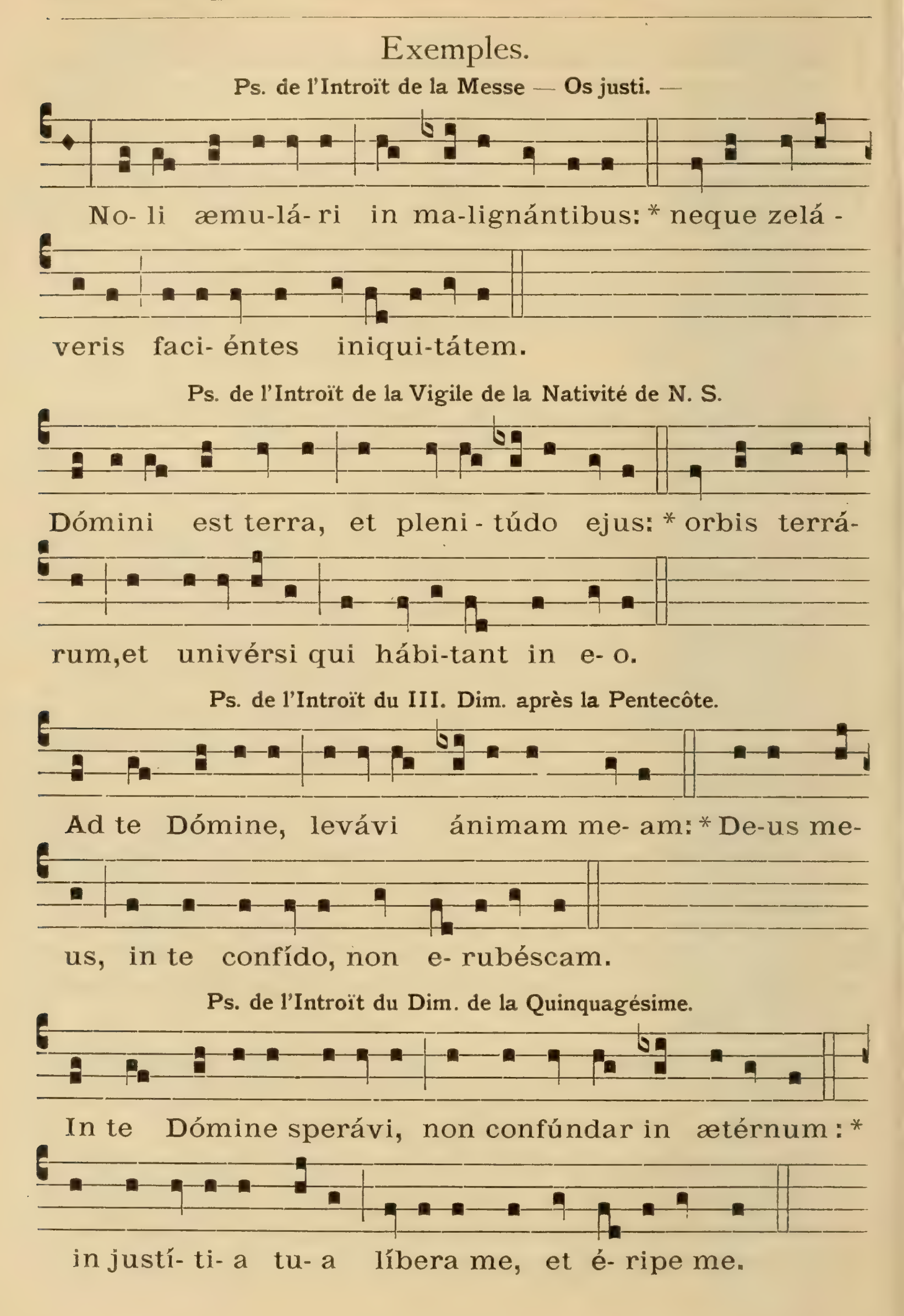
La médiation s'exprime par un clivus *la sol* et une tierce mineure *sol si* liée, et descend à la tonique sur trois syllabes et par degrés conjoints. Le chant réformé a retranché le *la* du clivus et le *sol* de la tierce, ce qui rend cette modulation entièrement syllabique.
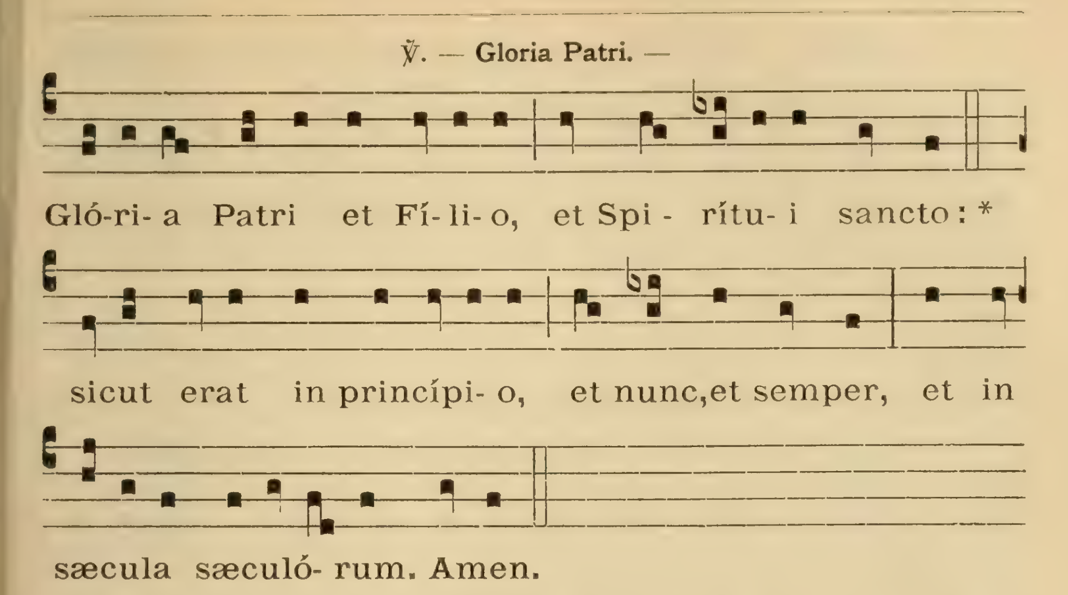
La seconde partie du Verset commence, comme l'intonation festivale à l'Office (n° 467), par un *fa* suivi des deux notes *sol la* liées, et contient une sorte de médiation composée d'un podatus *la ut* et d'un *sol*, auquel s'ajoute *mi fa* dans les mots dactyliques. Le podatus doit toujours correspondre à une syllabe accentuée et à une division naturelle du texte.

La terminaison, toujours précédée d'une ou plusieurs syllabes sur le ton de *fa*, comprend un *sol* suivi du clivus *fa ré*, et des trois notes isolées *fa sol la.*

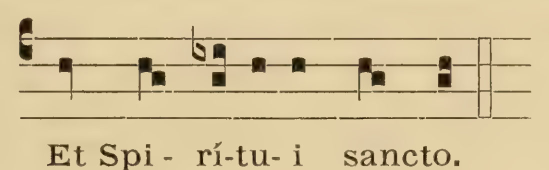
Si la seconde partie du Verset ne renferme qu'un nombre insuffisant de syllabes, on en supprime l'intonation, et même au besoin la médiation, afin de laisser à la terminaison tout son développement.

Exemples.


Ps. de l'Introït de la Messe — Os justi. —
No- li æmu-lá- ri in ma-lignántibus: * neque zelá -
veris faci- éntes iniqui-tátem.
Ps. de l'Introït de la Vigile de la Nativité de N. S.
Dómini est terra, et pleni - túdo ejus: * orbis terrá-
rum,et univérsi qui hábi-tant in e- o.
Ps. de l'Introït du III. Dim. après la Pentecôte.
Ad te Dómine, levávi ánimam me- am: * De-us me-
us, in te confído, non e- rubéscam.
Ps. de l'Introït du Dim. de la Quinquagésime.
In te Dómine sperávi, non confúndar in ætérnum : *
in justí- ti- a tu- a líbera me, et é- ripe me.
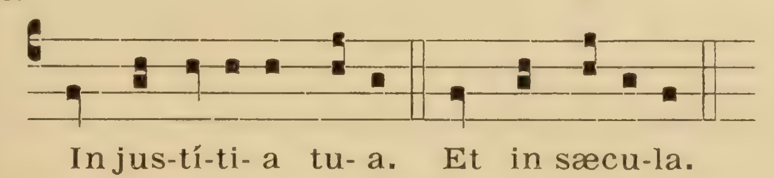


La première médiation de ce Verset est modulée de cette manière dans le Graduel de Reims et Cambray, comme on la trouve en quelques Manuscrits.



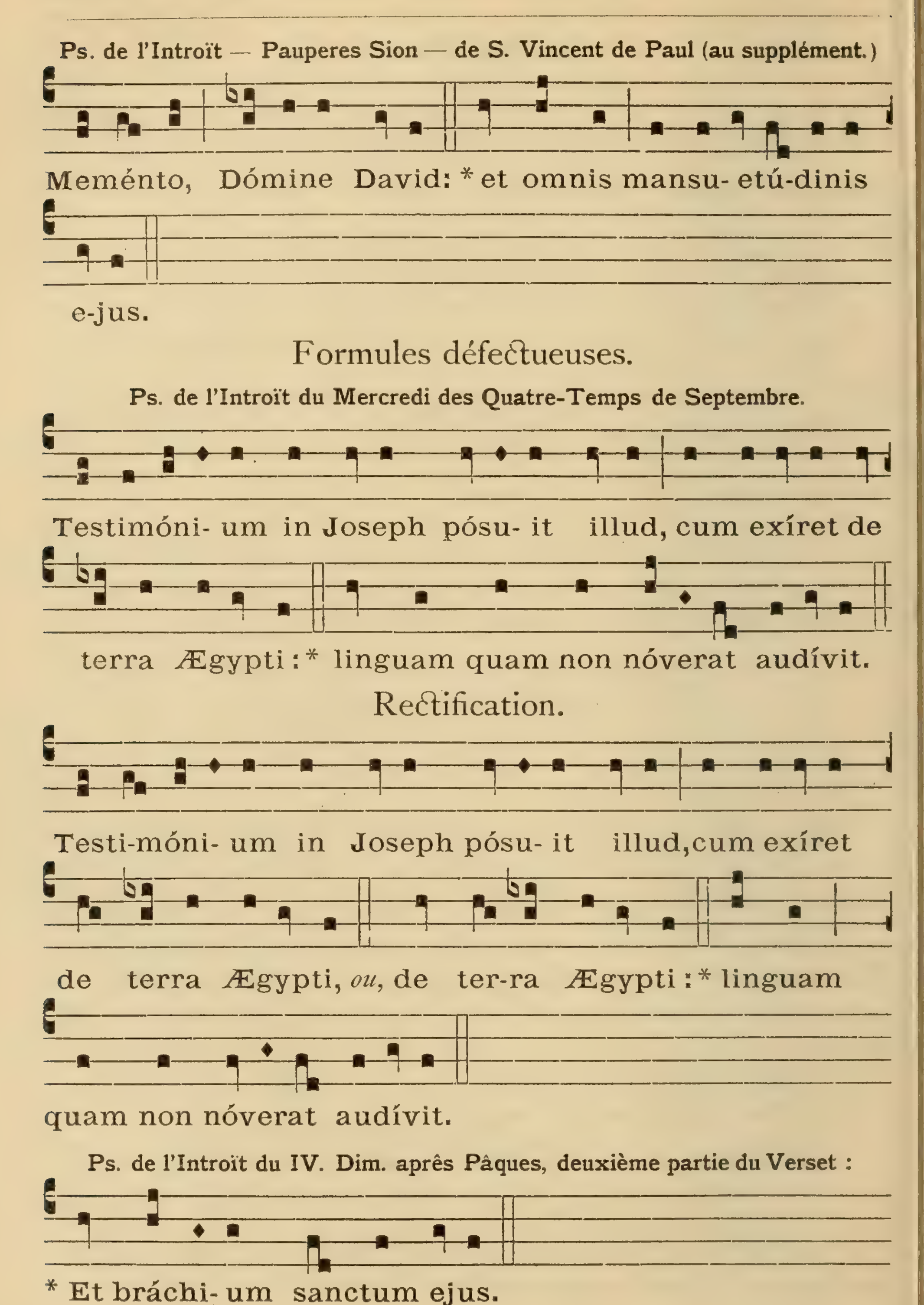
Mais cette terminologie appartient au premier ton, et ne convient pas au sixième, dont la médiation, à la Messe comme à l'Office, vient toujours s'arrêter à la finale.

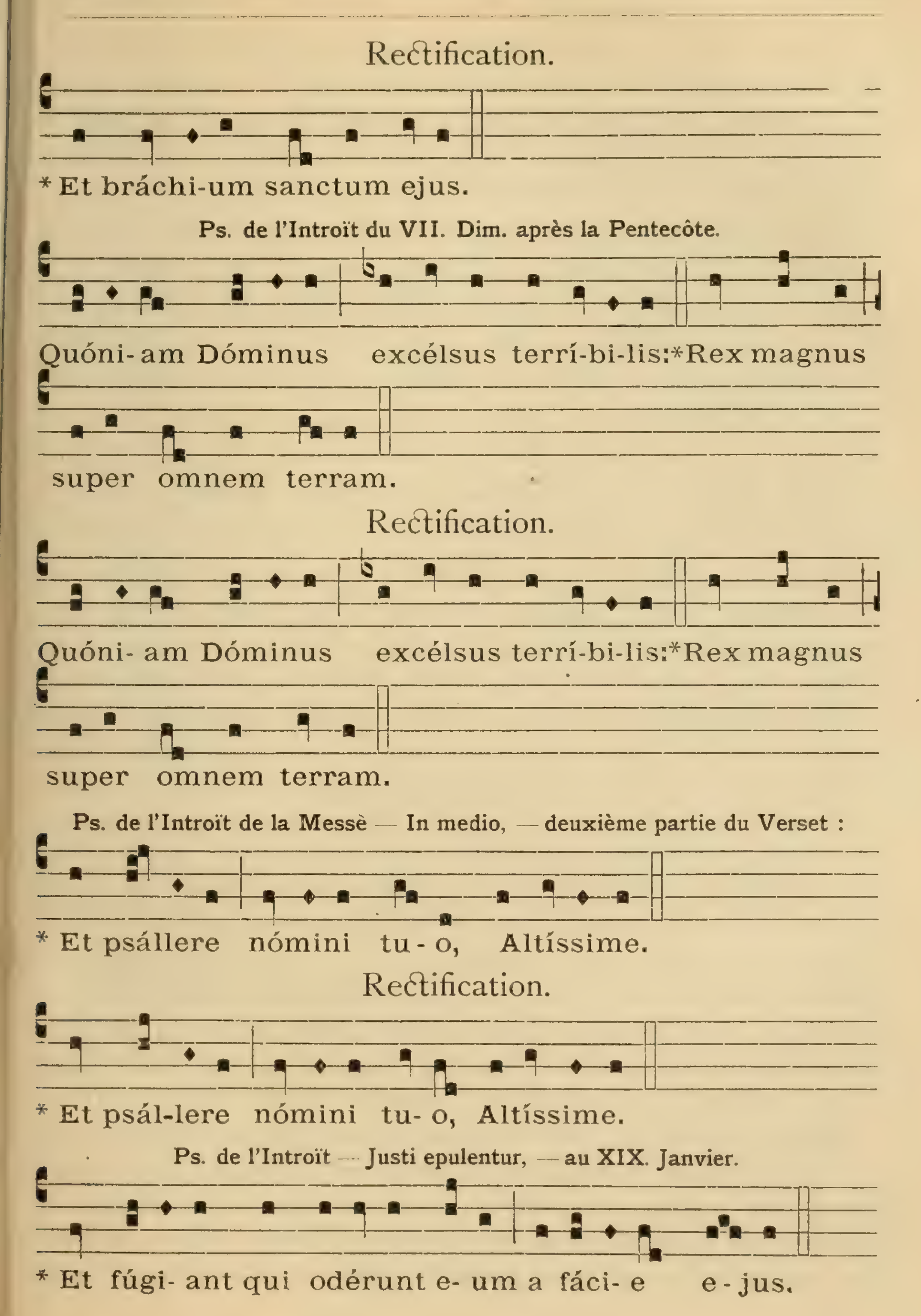
L'intonation secondaire fait défaut au Psaume *In te Dómine* et à la dernière partie du ℣. *Glória Patri,* et cependant le nombre des syllabes pouvait facilement l'admettre.



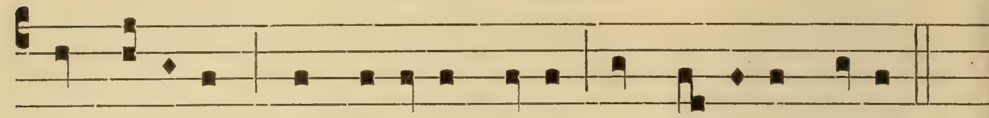
Il est quelquefois nécessaire de laisser la première médiation incomplète, comme dans l'exemple suivant :

Ps. de l'Introït — Pauperes Sion — de S. Vincent de Paul (au supplément.)



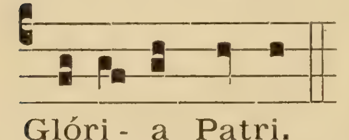

Rectification.
* Et bráchi-um sanctum ejus.
Ps. de l'Introït du VII. Dim. après la Pentecôte.
Quóni- am Dóminus excélsus terrí-bi-lis:*Rex magnus
super omnem terram.
Rectification.
Quóni- am Dóminus excélsus terrí-bi-lis:*Rex magnus
super omnem terram.
Ps. de l'Introït de la Messè — In medio, — deuxième partie du Verset :
* Et psállere nómini tu - o, Altíssime.
Rectification.
* Et psál-lere nómini tu- o, Altíssime.
Ps. de l'Introït — Justi epulentur, — au XIX. Janvier.
* Et fúgi- ant qui odérunt e- um a fáci- e e - jus.

Rectification.
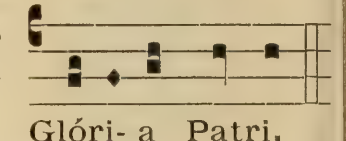


Quelques observations serviront à expliquer les irrégularités assez marquantes que nous venons de corriger.

Le Ps. *Testimónium*, dont l'intonation est défectueuse à la seconde syllabe, a subi la même transformation que le ℣. *Glória Patri*, qui figure dans tous les manuscrits sous cette modulation :



Et que les livres modernes ont réformé ainsi :



Par cette modification le clivus a disparu, et la note qui le remplace reste isolée et devient brève, parce qu'elle correspond à la pénultième dactylique (nos 320 et 404), à laquelle on a assimilé la seconde syllabe de *testimónium.*

Mais ce mode de réforme n'a pas été appliqué à l'intonation du Ps. *Quóniam Dóminus*, où le changement s'est opéré par l'addition d'une note, comme nous l'avons enseigné en traitant du rhythme (nos 395 et 404), et il est bon de signaler les effets différents qui en résultent. Au ℣. *Glória Patri* la syllabe brève fait nombre et tient sa place dans la formule, mais, dans la modulation du Psaume, elle est en excédant et ne compte pas, de sorte qu'aucun des groupes mélodiques n'est sacrifié. En outre par le premier système le podatus *sol la* reste attaché à la troisième syllabe comme dans les manuscrits, tandis que par le second il est reporté à la syllabe suivante.

Remarquons que la rencontre de la pénultième dactylique à la médiation et à la terminaison nécessite le déplacement des groupes en sens opposé : au lieu de les renvoyer à la syllabe suivante, on les anticipe afin de laisser intactes les dernières modulations de la formule. C'est ainsi que,

dans notre dernier exemple, nous avons avancé la médiation à cause de la seconde syllabe de *fácie*, qui doit faire excédant. Dans les anciens recueils, la formule, aujourd'hui défectueuse, était régulière, parce qu'elle se terminait ainsi :

a fáci- e ejus. *ou*, e-jus.

Le clivus que nous ajoutons sur l'avant-dernière syllabe, et qui figure également au Ps. *Quóniam Dóminus*, représente la plique que contenaient les anciennes Editions, et dont la seconde note a été tantôt maintenue et tantôt éliminée au gré des divers copistes ou interprétes de la musique sacrée.

Au deuxième exemple il convient de supprimer la médiation parce qu'elle écarte le *fa* qui doit précéder la terminaison.

Enfin il faut retrancher le *si* de la médiation sur le verbe *psállere* : il ne sert qu'à dénaturer cette mélodie, et ne pourrait d'ailleurs être maintenu qu'avec le bémol, pour ne pas produire une fausse relation avec la première partie du Verset.

SEPTIEME TON.

491. — La Psalmodie solennelle du septième ton commence de la même manière que les Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus*, par le torculus *sol ut si* et les notes *ut ré* liées (nº 468).

La médiation se compose du groupe *ré mi fa* suivi d'un *mi* séparé, et des notes *mi ré*, *ré mi* liées sur deux syllabes.

La seconde intonation s'exprime par le clivus *ré si* ou *ut si*, selon les Editions, et le podatus *ut ré*, et la terminaison contient les quatre notes *ré mi fa mi* liées en un ou deux groupes sur la même syllabe, un *ré* et un *mi* séparés, et les deux clivus *ut si*, *la sol*. Dans les anciens recueils le premier de ces clivus est précédé d'un *ut* pour donner plus d'ampleur à l'accent de la syllabe.

Exemples.

Ps. de l'Introït du Mardi de Pâques.

Con- fi-témini Dómino, et in-vocá-te nomen e-

jus: *Annunti- á-te inter Gentes ó- pera e- jus.

Ps. de l'Introït du III. Dim. après l'Epiphanie.

Dó-minus regnávit, exúl-tet terra : * læ-téntur ín-sulæ

mul- tæ.

Ps. de l'Introït de l'Ascension.
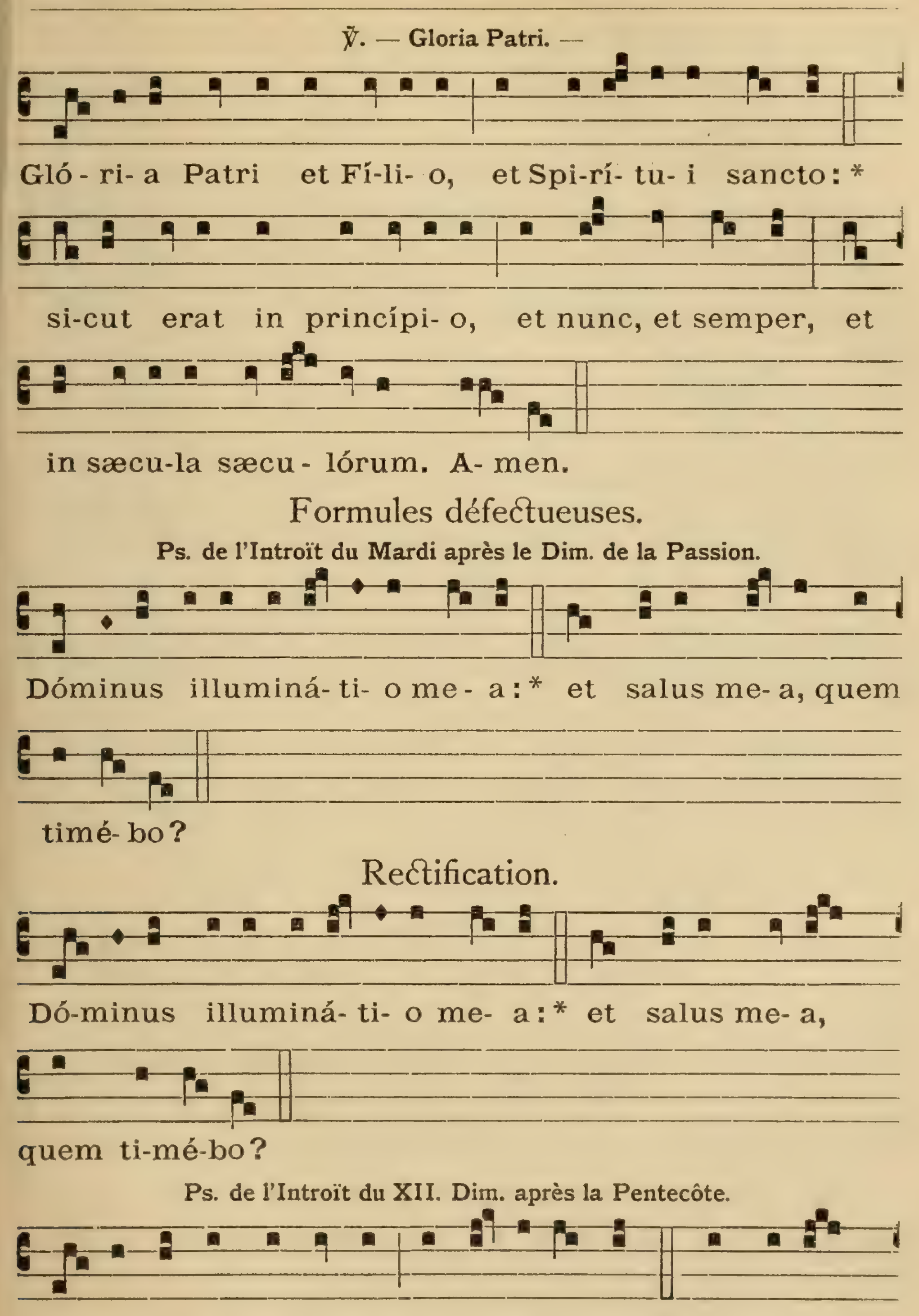
Omnes Gentes, pláudite má- nibus:* ju-bi-láte De- o

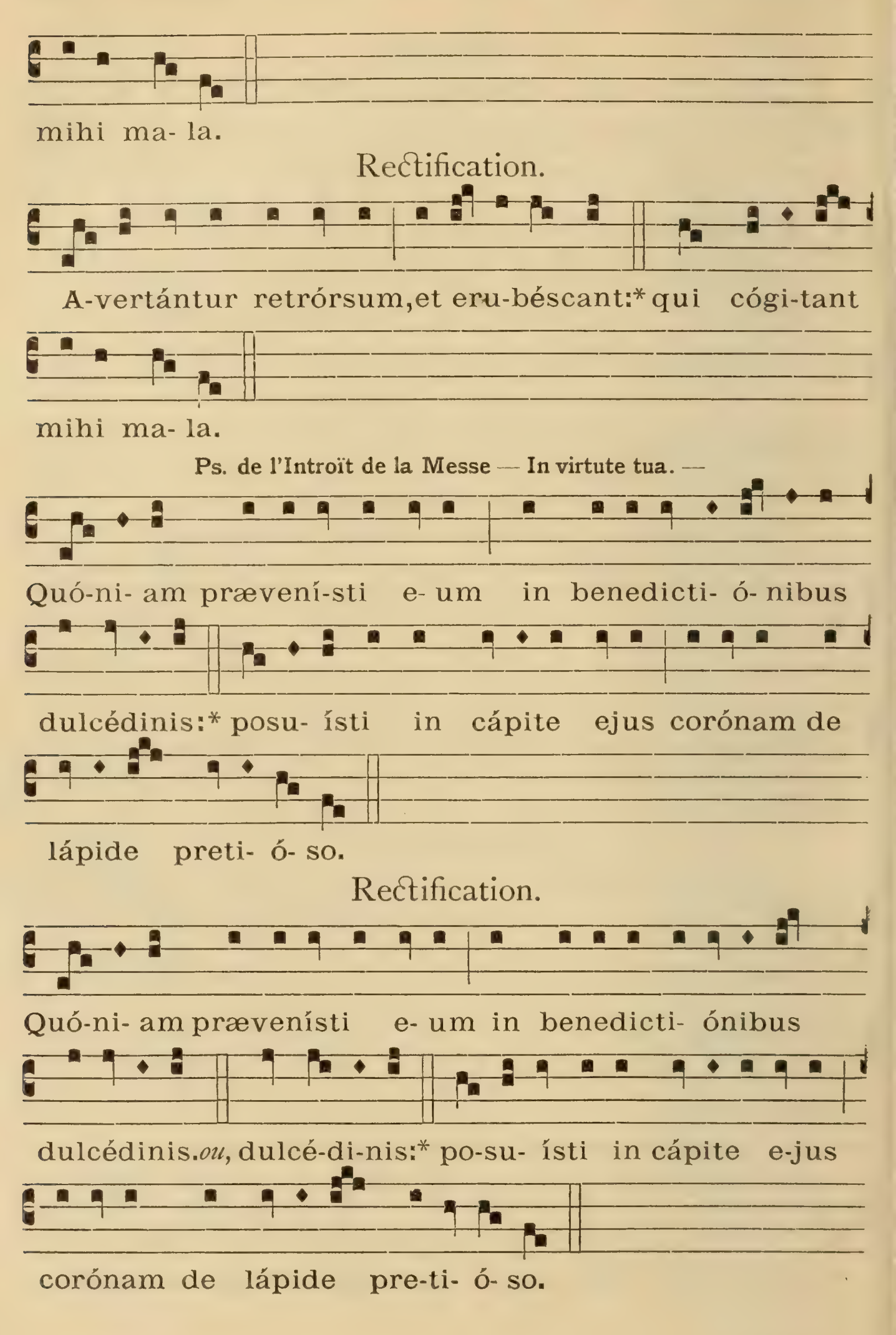
in voce exul- ta-ti - ó - nis.

Ps. de l'Introït de la Vigile de la Toussaint.

E- xultáte, justi in Dó-mino: * rectos decet collau-

dá - ti - o.


℣. — Gloria Patri. —
Gló - ri- a Patri et Fí-li- o, et Spi-rí- tu- i sancto: *
si-cut erat in princípi- o, et nunc, et semper, et
in sæcu-la sæcu - lórum. A- men.
Formules défectueuses.
Ps. de l'Introït du Mardi après le Dim. de la Passion.
Dóminus illuminá- ti- o me - a: * et salus me- a, quem
timé- bo?
Rectification.
Dó-minus illuminá- ti- o me- a: * et salus me- a,
quem ti-mé-bo?
Ps. de l'Introït du XII. Dim. après la Pentecôte.
A- vertántur retrórsum, et e-rubéscant:*qui vo-lunt


mihi ma- la.
Rectification.
A-vertántur retrórsum,et eru-béscant:* qui cógi-tant
mihi ma- la.
Ps. de l'Introït de la Messe — In virtute tua. —
Quó-ni- am prævení-sti e- um in benedicti- ó- nibus
dulcédinis:* posu- ísti in cápite ejus corónam de
lápide preti- ó- so.
Rectification.
Quó-ni- am prævenísti e- um in benedicti- ónibus
dulcédinis.*ou*, dulcé-di-nis:* po-su- ísti in cápite e-jus
corónam de lápide pre-ti- ó- so.

Terminaison du Ps. de l'Introït du Mercredi de Pâques.

* Cantáte Dómino om-nis ter-ra.

Rectification.

* Cantáte Dómino omnis ter- ra.

Terminaison du Ps. de l'Introït du Vendredi après les Cendres.

*Nec de-lectásti ini- mícos me- os super me.

Rectification.

*Nec de-lectásti ini-mícos me- os super me.

Pour conserver la terminaison dactylique, il faut l'anticiper d'une syllabe :

Inimí- cos me- os su-per me.

Terminaison du Ps. de l'Introït de l'Octave de S. Laurent.

* Inténde depreca- ti- ónem me- am.

Rectification.

* Inténde depreca-ti- ónem me- am.

HUITIEME TON.

492. — La première partie du Verset s'exécute comme au chant solennel des Cantiques *Magníficat* et *Benedíctus* (n° 469); la seconde commence par *ut* ou *ut la* liés, et le podatus *la ut*, et la terminaison se compose des trois groupes *ut si*, *sol la*, *ut si*, et des notes syllabiques *la sol*.



Exemples.

Ps. de l'Introït de la Messe — Dilexisti. —
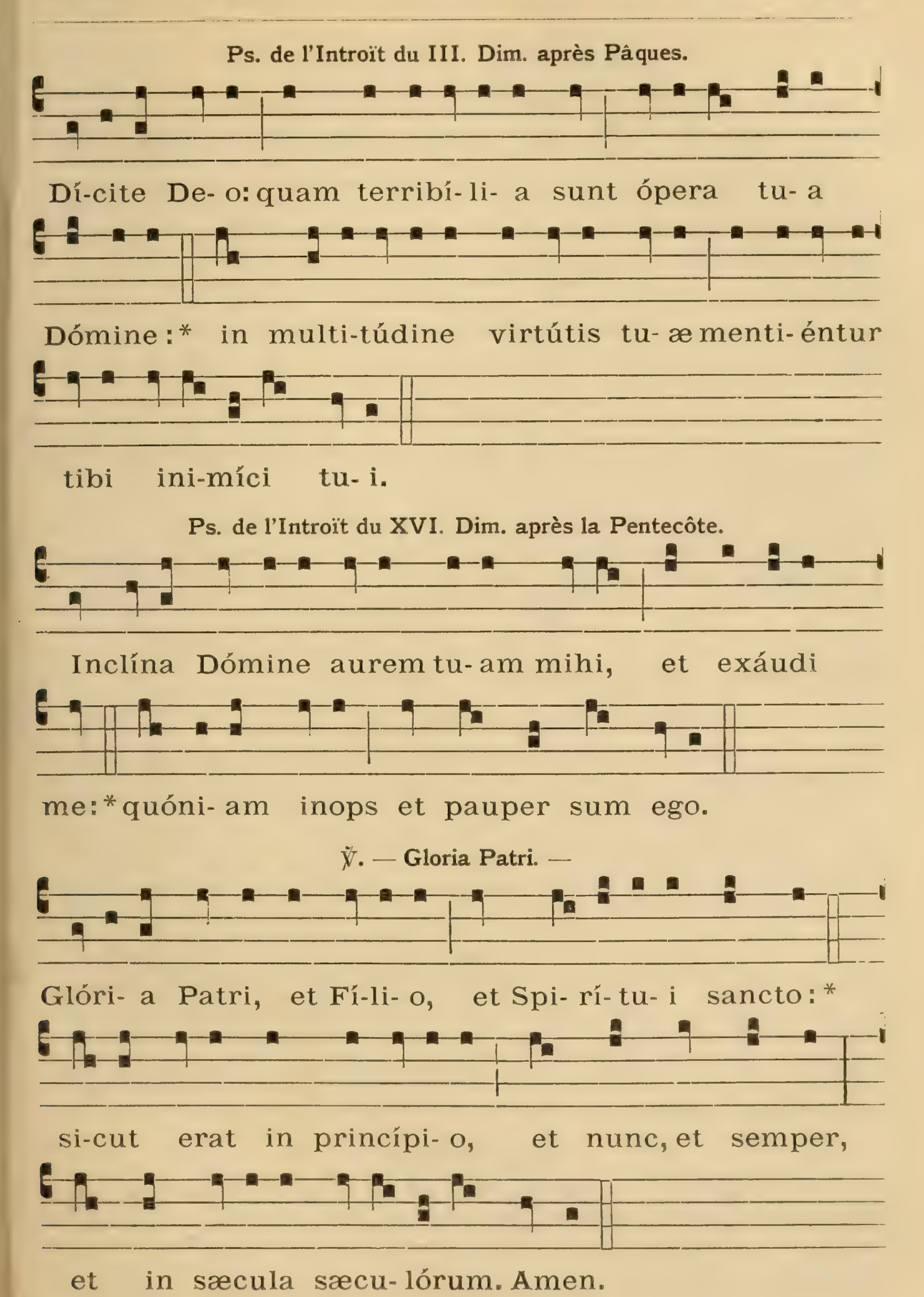
Eructávit cor me- um verbum bonum:* di- co ego ópera me- a Regi.
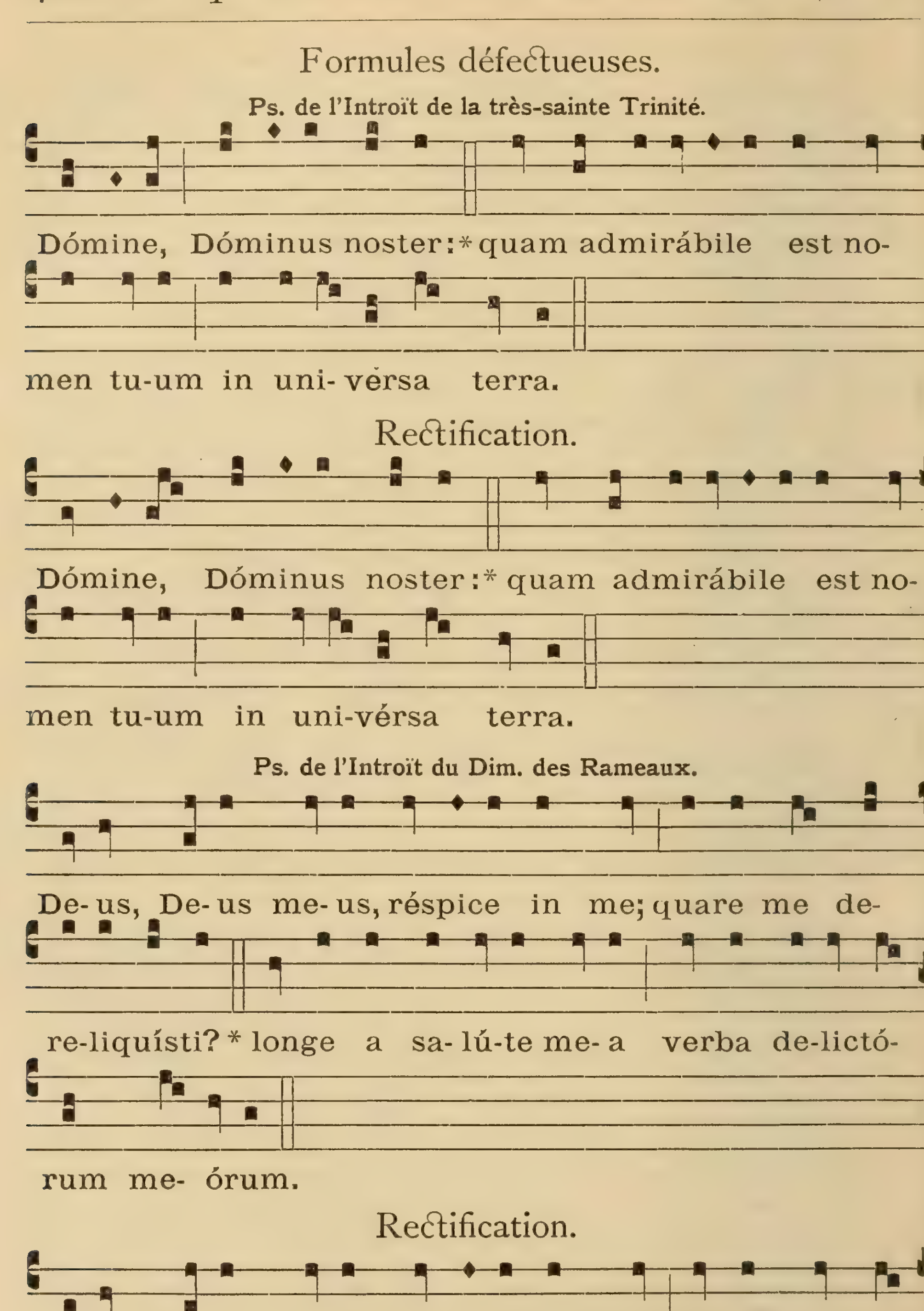
Ps. de l'Introït de S. Joseph de Cupertino.
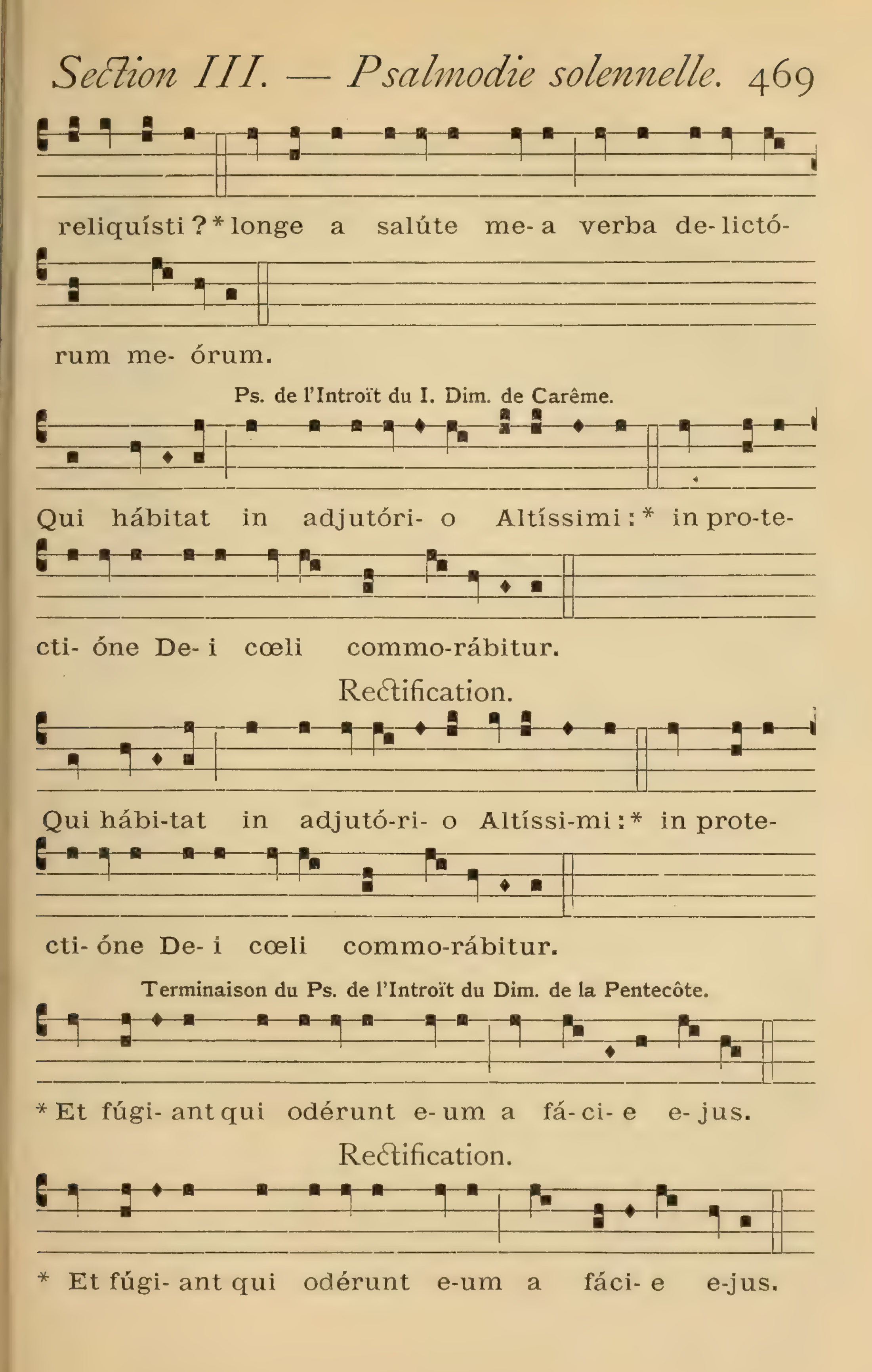
Quam di-lécta tabernácula tu-a, Dó- mine virtútum: * concupíscit et dé-fi-cit ánima me- a in átri- a Dómini.
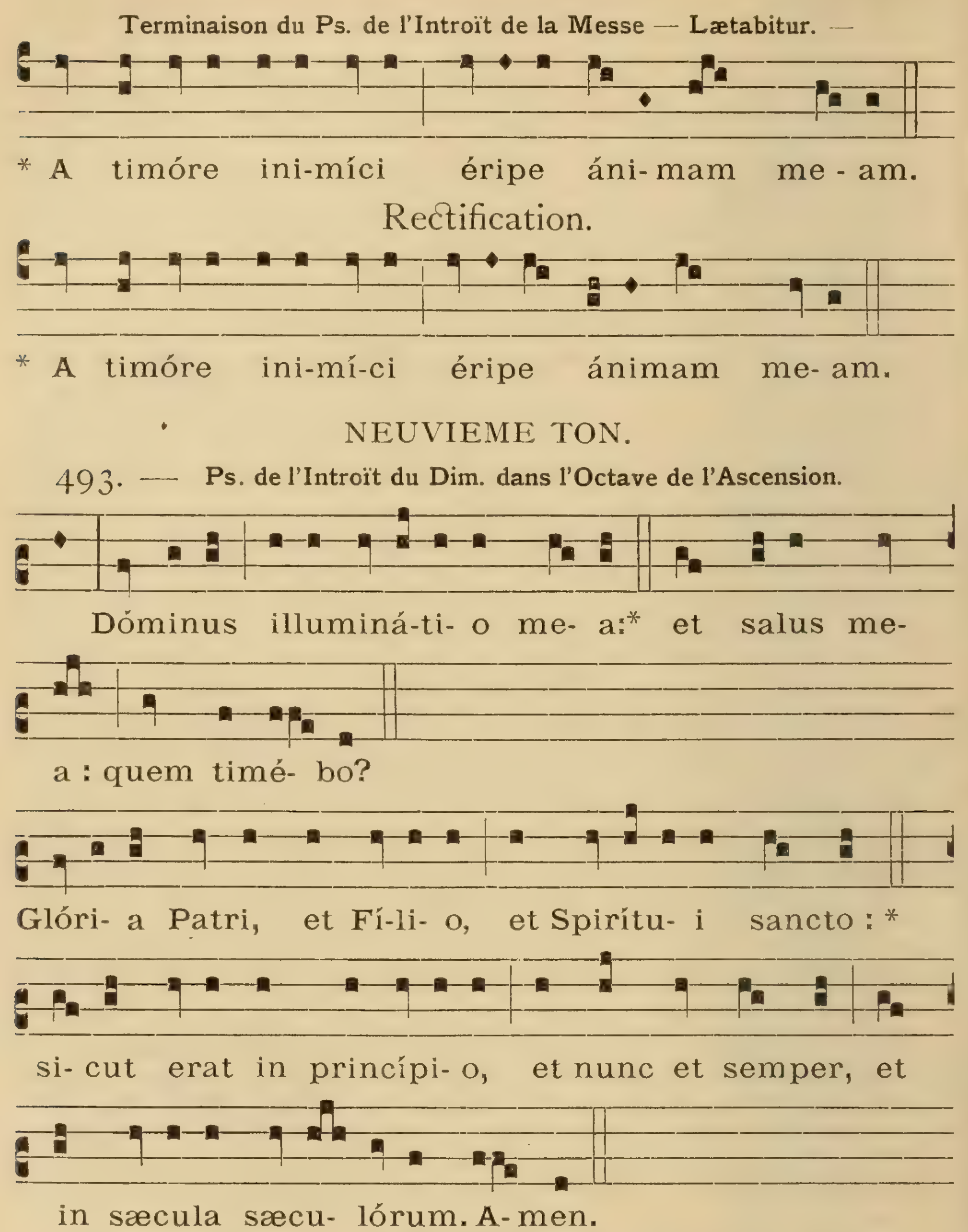
Ps. de l'Introït du Jeudi de Pâques.

Cantáte Dómino cánticum novum:*qui- a mi-ra-bí- li- a fecit.


Ps. de l'Introït du III. Dim. après Pâques.
Dí-cite De- o: quam terribí- li- a sunt ópera tu- a
Dómine :* in multi-túdine virtútis tu- æ menti- éntur
tibi ini-míci tu- i.
Ps. de l'Introït du XVI. Dim. après la Pentecôte.
Inclína Dómine aurem tu- am mihi, et exáudi
me: * quóni- am inops et pauper sum ego.
℣. — Gloria Patri. —
Glóri- a Patri, et Fí-li- o, et Spi- rí- tu- i sancto :*
si-cut erat in princípi- o, et nunc, et semper,
et in sæcula sæcu- lórum. Amen.


Formules défectueuses.
Ps. de l'Introït de la très-sainte Trinité.
Dómine, Dóminus noster:* quam admirábile est no-
men tu-um in uni- vérsa terra.
Rectification.
Dómine, Dóminus noster:* quam admirábile est no-
men tu-um in uni-vérsa terra.
Ps. de l'Introït du Dim. des Rameaux.
De- us, De- us me- us, réspice in me; quare me de-
re-liquísti? * longe a sa- lú-te me- a verba de-lictó-
rum me- órum.
Rectification.
De- us, De- us me- us, réspice in me: quare me de-


reliquísti ? * longe a salúte me- a verba de- lictó-
rum me- órum.
Ps. de l'Introït du I. Dim. de Carême.
Qui hábitat in adjutóri- o Altíssimi : * in pro-te-
cti- óne De- i cœli commo-rábitur.
Rectification.
Qui hábi-tat in adjutó-ri- o Altíssi-mi : * in prote-
cti- óne De- i cœli commo-rábitur.
Terminaison du Ps. de l'Introït du Dim. de la Pentecôte.
* Et fúgi- ant qui odérunt e- um a fá- ci- e e- jus.
Rectification.
* Et fúgi- ant qui odérunt e-um a fáci- e e-jus.



Cette formule psalmodique, sauf la différence des notes, est la même qu'au premier ton (n° 485), mais le *fa*, qui correspondrait au *si*, ne figure pas à la médiation ni à la terminaison, parce que le demi-ton, abaissé d'un degré,

donnerait à l'harmonie quelque chose de faux et de discordant.

Il n'existe point d'Introït du dixième ni du treizième ton.

DOUZIEME TON.

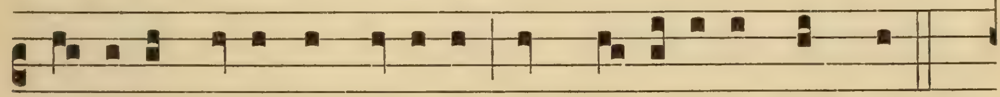
494. — **Ps. de l'Introït du V. Dim. après la Pentecôte.**



Dó-minus illumi-ná-ti- o me- a : * et sa-lus me-



a : quem timébo?



Gló- ri- a Patri, et Fí-li- o, et Spi- rítu- i sancto : *



si-cut erat in princípi- o, et nunc, et semper,

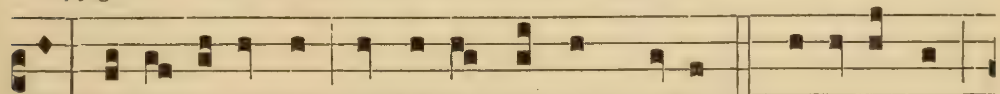


et in sæcu-la sæculó- rum. Amen.

On remarquera que la tierce de la médiation est toujours et forcément mineure.

QUATORZIEME TON.

495. — **Ps. de l'Introït du XXIII. Dim. après la Pentecôte.**



Bene- dixísti, Dómine, terram tu- am:* Avertísti



capti-vi-tá-tem Jacob.

Ps. de l'Introït du Dim. — in Albis. —

Exultáte De-o adju-tó-ri nostro:*jubi-láte De- o

Jacob.

Glóri- a Patri, et Fí-li- o, et Spi- rítu- i sancto :*

sicut erat in princípi-o, et nunc, et semper, et

in sæcula sæcu-ló-rum. Amen.

Ps. de l'Introït de la Messe — Réquiem. —

Te de-cet hymnus, De- us, in Si- on, et tibi reddétur

votum in Jerúsa-lem:*exáudi ora-ti-ónem me- am,

ad te omnis caro véni - et.

Ce Psaume, composé d'un double Verset, contient l'espèce de médiation que nous avons relevée au ℣. *Glória Patri* dans le Graduel de Reims et Cambray (n° 490), et

qui figure ici à cause de l'accentuation des noms hébreux, et c'est sans doute pour donner au chant plus de simplicité que la terminaison se fait comme à l'Office (nº 467).

Section IV. — CHANT DU PSAUME VENITE.

496. — Le Psaume *Veníte*, qui se chante au commencement des Matines, est toujours précédé et suivi de l'Invitatoire, qui est une espèce d'Antienne divisée en deux parties par un astérisque.

L'Invitatoire est ainsi appelé parce qu'il contient ordinairement ces mots, *Veníte, adorémus*, par lesquels l'Eglise invite les fidèles à venir prier et adorer le Seigneur. Il se dit deux fois avant le Psaume, et se répète en entier après le premier Verset, et depuis l'astérisque après le second. La reprise se continue ainsi alternativement jusqu'au ℣. *Glória Patri*, qui est suivi de la répétition partielle, après laquelle on récite encore une fois l'Invitatoire tout entier.

Le Ps. *Veníte* est noté dans les livres de chœur sur tous les tons, sauf le huitième, et forme ainsi autant de chants distincts correspondant aux divers Invitatoires que contient la Liturgie. Il s'exécute en outre particulièrement et d'une manière plus solennelle, sur le quatrième ton, à la fête de Noël et pendant l'Octave de l'Epiphanie, et, sur le sixième, à tous les Offices du Temps pascal.

Le chant du Ps. *Veníte* s'applique à deux Versets réunis en un seul, et se divise en trois parties, qui toutes contiennent trois modulations distinctes, l'intonation, la médiation et la pause.

L'intonation varie selon la partie dont elle dépend, mais celle qui commence le Verset est la plus solennelle.

La médiation a lieu à la fin de chaque subdivision du texte, et toutes les fois qu'elle s'élève d'un degré comme au deuxième et au cinquième ton de la psalmodie, elle s'exprime toujours par deux notes unissonnantes sur les deux

syllabes qui précèdent la dernière, de sorte qu'elle fait entendre une double accentuation.

La pause sépare les trois parties l'une de l'autre, et, à la dernière, elle forme la terminaison.

Le chant du Ps. *Veníte* figure parmi les plus beaux de la Liturgie : d'une contexture simple et peu chargée de notes, il a des modulations pures, élégantes et plus variées que la psalmodie solennelle, et l'harmonie qui s'en dégage exprime des sons si mélodieux que quiconque a du goût et le sentiment musical l'écoute toujours avec ravissement, et ne peut se lasser de l'entendre.

Nous allons présenter le tableau du Ps. *Veníte* selon les divers tons, et à mesure que nous étudierons chacun de ces chants en particulier, nous en expliquerons le mécanisme et la composition mélodique, et, dans chaque ton, le Psaume sera précédé d'un Invitatoire correspondant.

PREMIER TON.

497. — Le *sol* sert de dominante au premier ton du Ps. *Veníte*, pour éviter le *si* à la médiation, mais à la fin du Verset, il est remplacé par le *fa*.

L'intonation contient, à la première partie, les deux groupes ascendants *ré la*, *sol la*, suivis de deux clivus *sol fa* et d'un troisième *fa mi* joints ensemble, et, à la seconde, la tierce *ré fa* liée et les deux notes syllabiques *mi ré*.
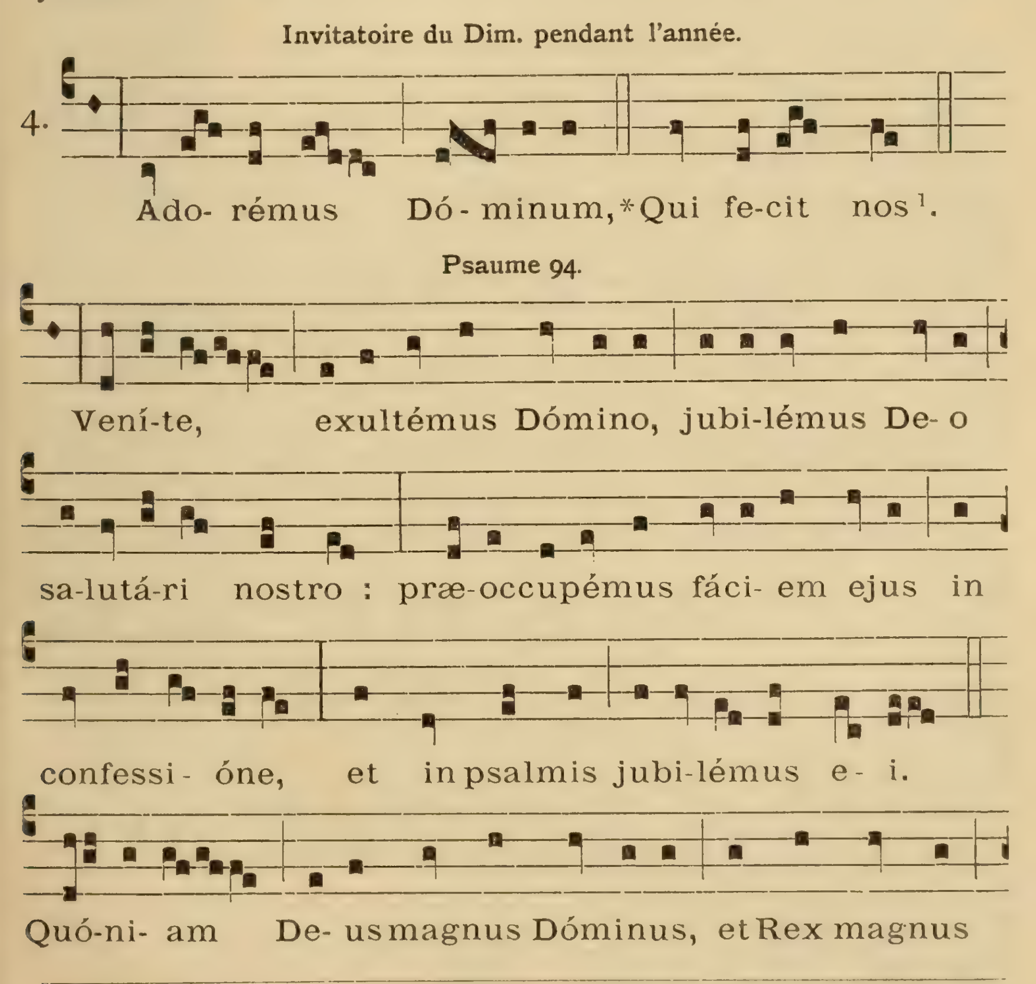
La médiation qui vient après chaque intonation s'élève d'un ton en *la*, et reste la même à toutes les subdivisions du texte.

Pour ménager les intervalles, la mélodie remonte de l'une et l'autre intonation à la dominante *sol* en passant par *mi fa*, et à la suite de la médiation un *fa* se place avant ces deux notes afin que les degrés de transition ne cessent pas d'être conjoints.

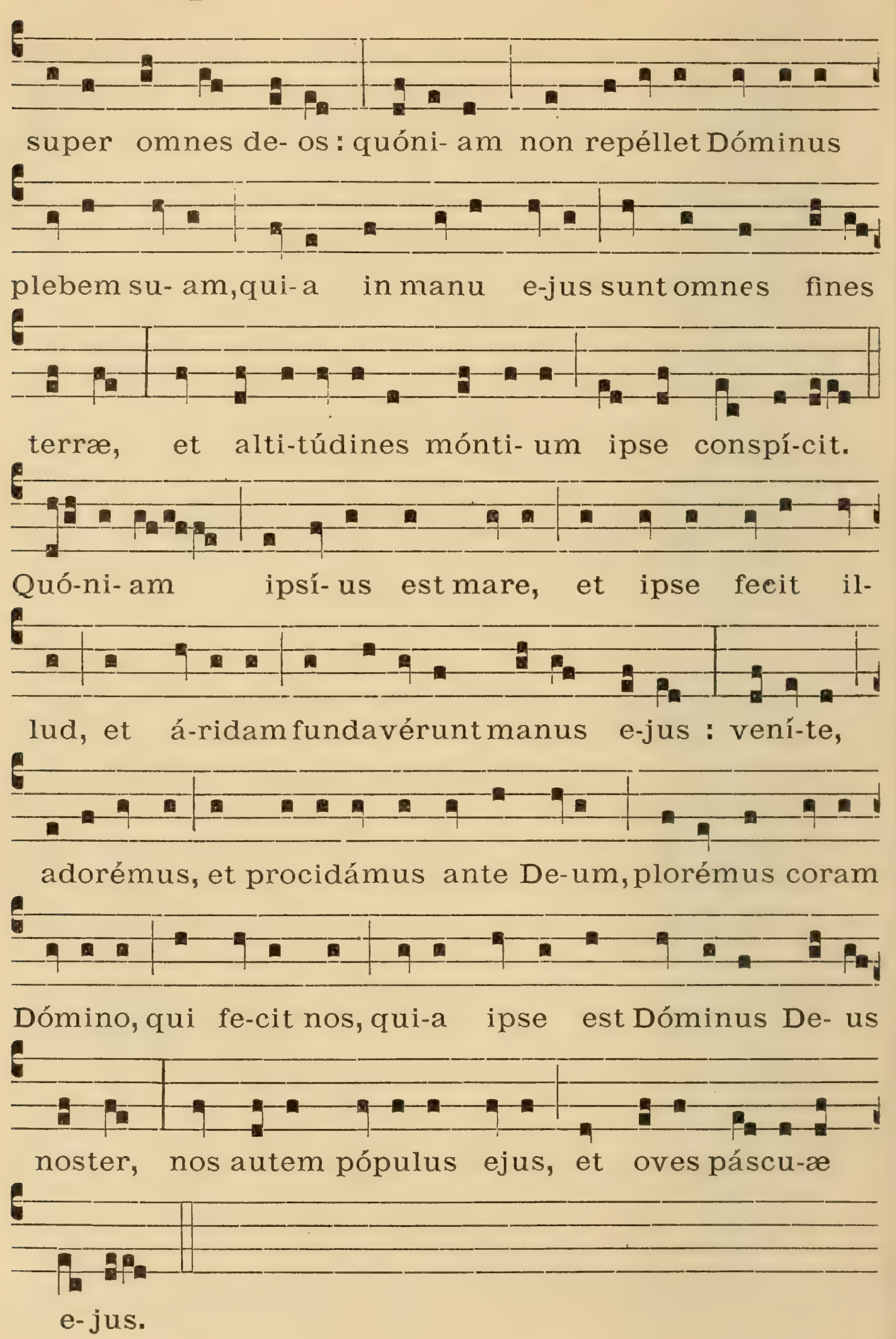
La pause, précédée des notes syllabiques *la sol fa*, contient deux membres parallèles, composés chacun d'un podatus et d'un clivus, partant de *sol* et aboutissant à la
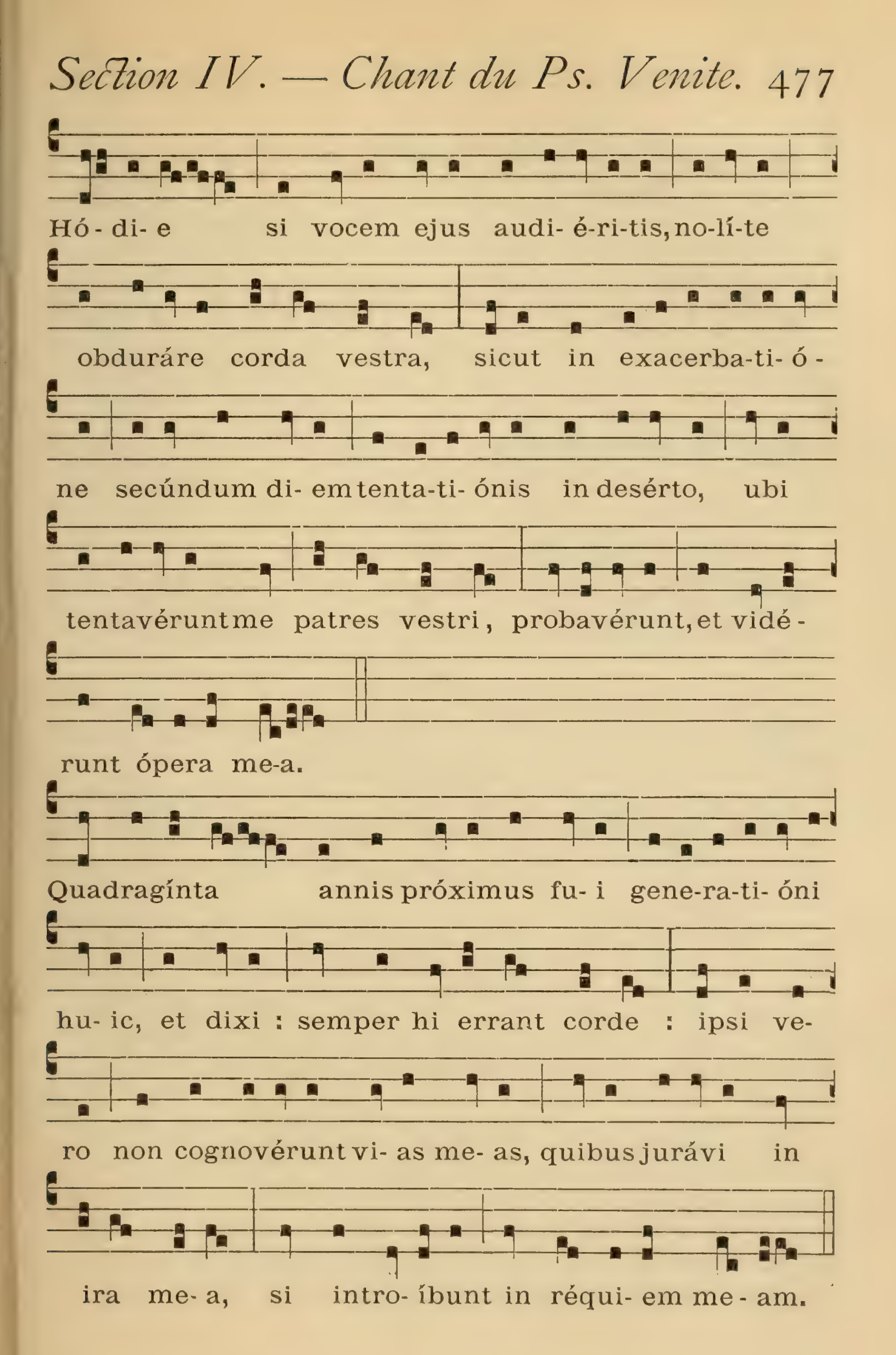
finale par degrés conjoints, en sorte que le second commence une tierce plus bas que le premier, mais à la fin de la deuxième partie le dernier clivus est élevé d'un degré, *fa mi* au lieu de *mi ré*.
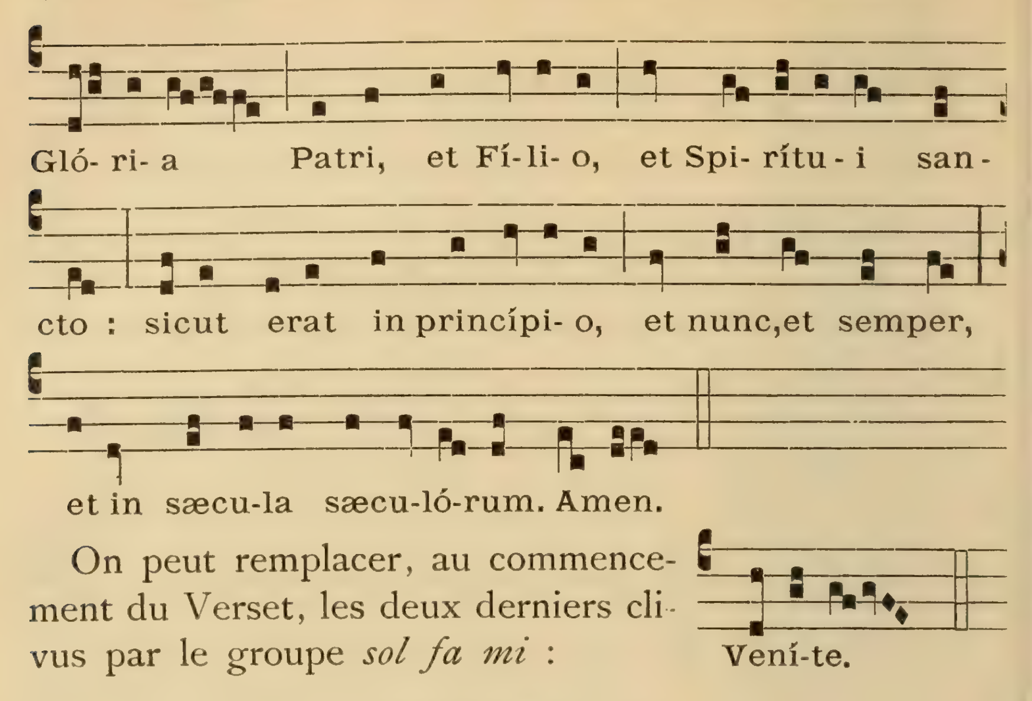
La troisième partie du Verset présente à l'intonation un *fa*, et les notes *ré fa* liées, et à la médiation un *ré* et le podatus *mi fa*, et la terminaison s'exprime par le clivus *mi ré* suivi des deux tierces *ré fa*, *mi ut* liées separément, et des deux groupes *ré mi*, *mi ré* appliqués à la dernière syllabe.



[1] On voit quelquefois, comme ici, le Ps. *Veníte* du premier ton joint à un Invitatoire du quatrième.


super omnes de- os : quóni- am non repéllet Dóminus
plebem su- am, qui- a in manu e-jus sunt omnes fines
terræ, et alti-túdines mónti- um ipse conspí-cit.
Quó-ni- am ipsí- us est mare, et ipse fecit il-
lud, et á-ridam fundavérunt manus e-jus : vení-te,
adorémus, et procidámus ante De-um, plorémus coram
Dómino, qui fe-cit nos, qui-a ipse est Dóminus De- us
noster, nos autem pópulus ejus, et oves páscu-æ
e- jus.


Hó-di-e si vocem ejus audi-é-ri-tis, no-lí-te
obduráre corda vestra, sicut in exacerba-ti-ó-
ne secúndum di-em tenta-ti-ónis in desérto, ubi
tentavéruntme patres vestri, probavérunt, et vidé-
runt ópera me-a.
Quadragínta annis próximus fu-i gene-ra-ti-óni
hu-ic, et dixi : semper hi errant corde : ipsi ve-
ro non cognovérunt vi-as me-as, quibus jurávi in
ira me-a, si intro-íbunt in réqui-em me-am.



On peut remplacer, au commencement du Verset, les deux derniers clivus par le groupe *sol fa mi* :

DEUXIEME TON.

498. — Le chant du Ps. *Veníte* sur le deuxième ton est fort simple et l'un des moins compliqués.
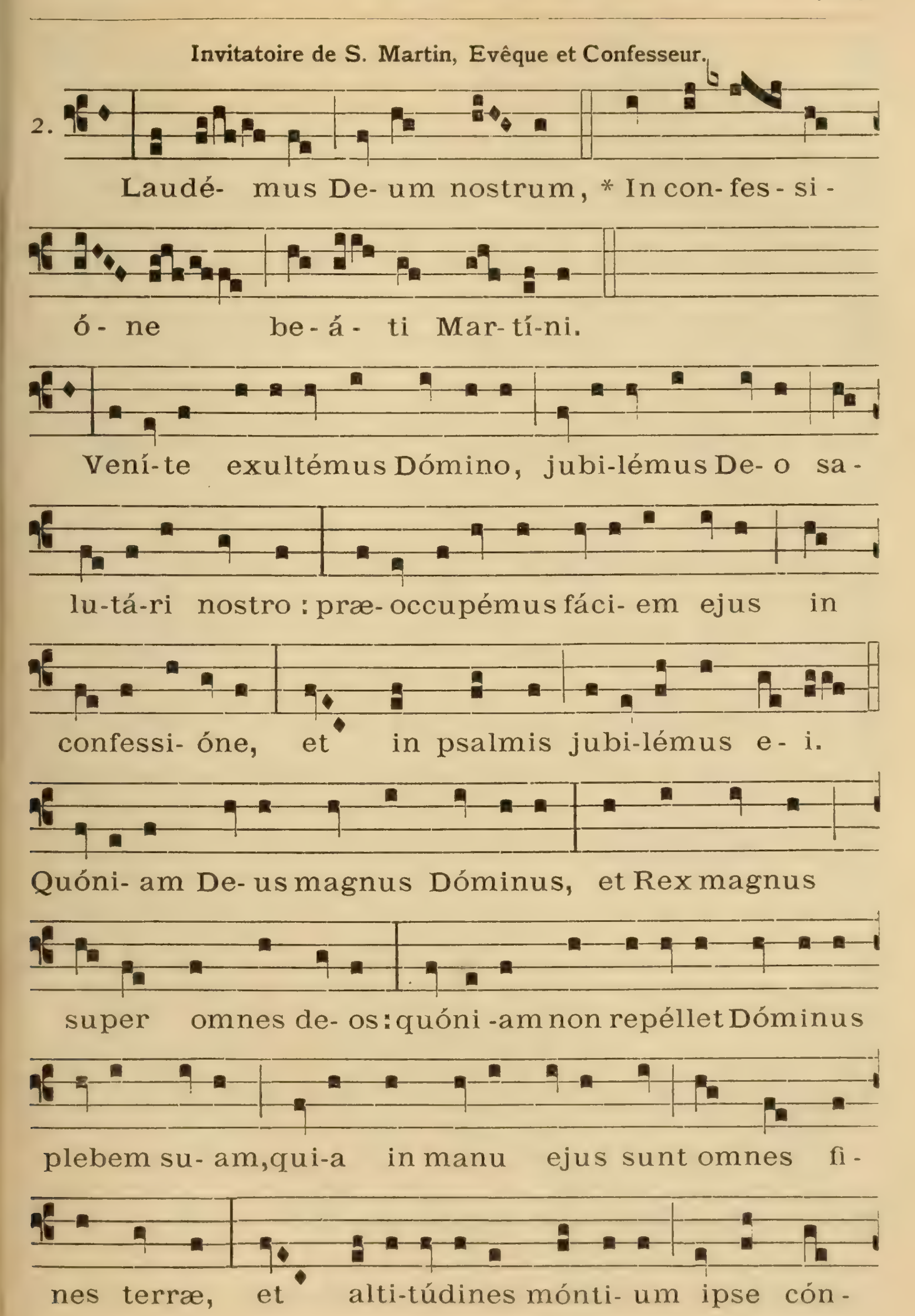
Les deux premières parties du Verset se ressemblent parfaitement sous le rapport de la composition musicale, et sauf les deux clivus de la pause, elles sont entièrement syllabiques.

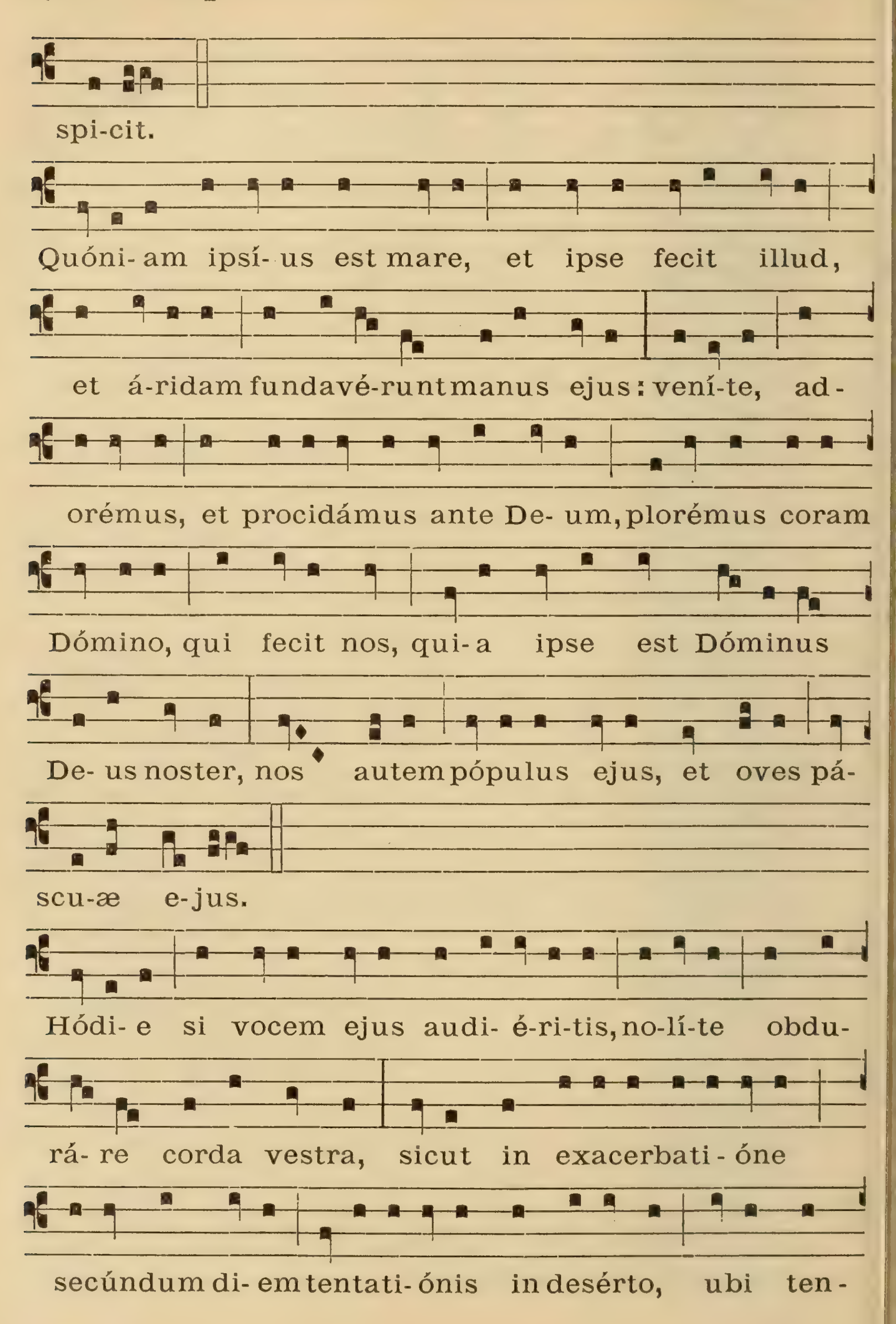
L'intonation a lieu sur *ré ut ré fa*, et ces deux dernières notes se répètent à chaque subdivision du texte.
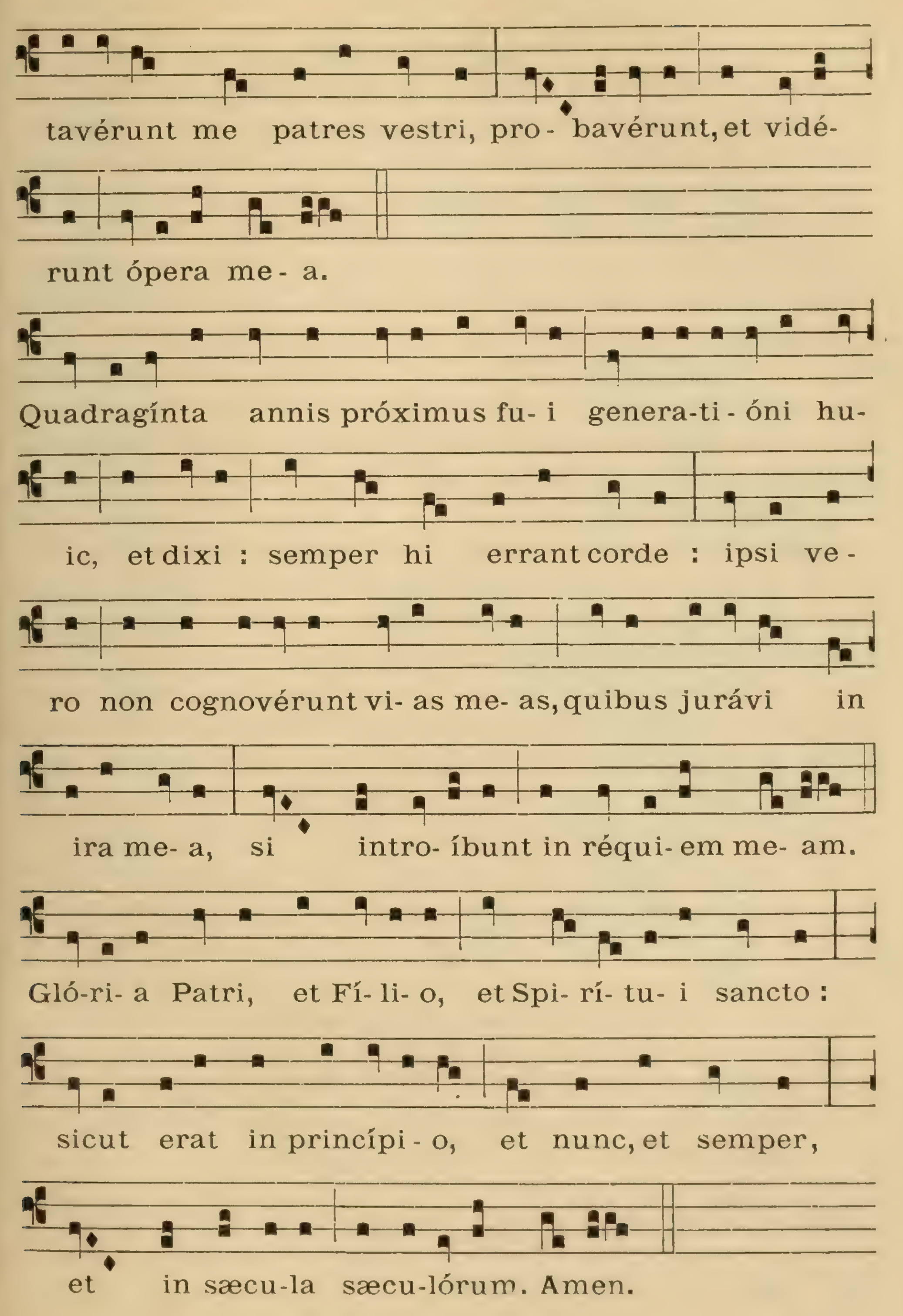
La médiation est élevée d'un degré comme au premier ton, et marquée par les notes *sol sol fa*, et la pause contient les deux clivus *fa mi*, *ré ut*, et les quatre notes *ré fa mi ré*.

La dernière partie du Verset présente, à l'intonation, les deux groupes *ré ut la*, *ut ré*; à la médiation, le podatus *ré mi* précédé d'un *ut* et suivi d'un *ré*, et à la terminaison, deux notes syllabiques *ré ut*, deux tierces liées *ré fa*, *mi ut*, séparées par un *fa*, et deux secondes *ré mi*, *mi ré* réunies, comme au premier ton sur la dernière syllabe.

Invitatoire de S. Martin, Evêque et Confesseur.




spi-cit.
Quóni- am ipsí- us est mare, et ipse fecit illud,
et á-ridam fundavé-runt manus ejus: vení-te, ad-
orémus, et procidámus ante De- um, plorémus coram
Dómino, qui fecit nos, qui-a ipse est Dóminus
De- us noster, nos autem pópulus ejus, et oves pá-
scu-æ e-jus.
Hódi- e si vocem ejus audi- é-ri-tis, no-lí-te obdu-
rá- re corda vestra, sicut in exacerbati - óne
secúndum di- em tentati- ónis in desérto, ubi ten-


tavérunt me patres vestri, pro- bavérunt, et vidé-
runt ópera me- a.
Quadragínta annis próximus fu- i genera-ti - óni hu-
ic, et dixi : semper hi errant corde : ipsi ve-
ro non cognovérunt vi- as me- as, quibus jurávi in
ira me- a, si intro- íbunt in réqui- em me- am.
Gló-ri- a Patri, et Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i sancto :
sicut erat in princípi - o, et nunc, et semper,
et in sæcu-la sæcu-lórum. Amen.

TROISIEME TON.

499. — Si l'on en excepte la terminaison, le chant du Ps. *Veníte* sur le troisième ton évite, comme la Psalmodie, les degrés inférieurs de l'échelle, et ne descend pas au-dessous de la médiante (n° 462).

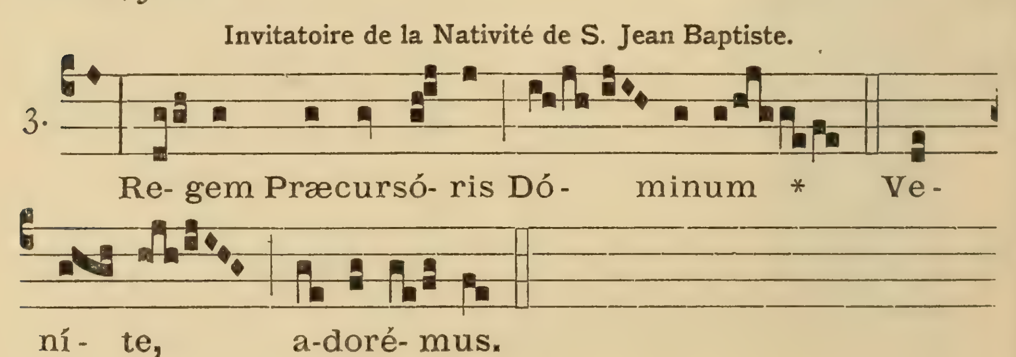
Le Verset commence par les trois groupes *ut si*, *la si*, *si la sol*, remonte par *la* à la dominante, et atteint la médiation, qui se compose d'un *si*, des notes *la si* liées et d'un *la*.

La seconde partie débute au contraire par un mouvement ascendant sur les notes syllabiques *si ut* et le podatus *ré mi* suivi d'un *ré*, et conserve ce dernier ton jusqu'à la médiation s'exprimant par un *si* et les secondes *ut ré*, *ut si* liées séparément.

Puis chacune des deux parties continue sur le ton de *la*, et parvient à la subdivision élevée d'un degré en *si*, et suivie de la pause, qui fait entendre les trois notes syllabiques *sol la ut* et les deux ligatures *si ut*, *ut si*.

La troisième partie commence par le clivus *la sol* et le podatus *la ut*; sa médiation présente la seconde *si ut* liée et un *ut* séparé; et sa terminaison, qui s'applique à cinq syllabes, exprime la première par les deux ligatures *ut la*, *si ut si*, les deux suivantes par le clivus *la sol* et le groupe *sol la ut*, la pénultième par la tierce *ut la* liée et le podatus *si ut*, auquel sont jointes les notes *si la sol*, et la dernière par un *sol* suivi du torculus *la ut sol* et des deux clivus *sol mi*, *fa mi*.

Invitatoire de la Nativité de S. Jean Baptiste.



Ve-ní-te, exultémus Dómino, jubi-lémus De- o,

sa-lu-tári nostro : præ- occupémus fáci- em ejus in

confessi- óne, et in psalmis jubi - bémus e -

i.
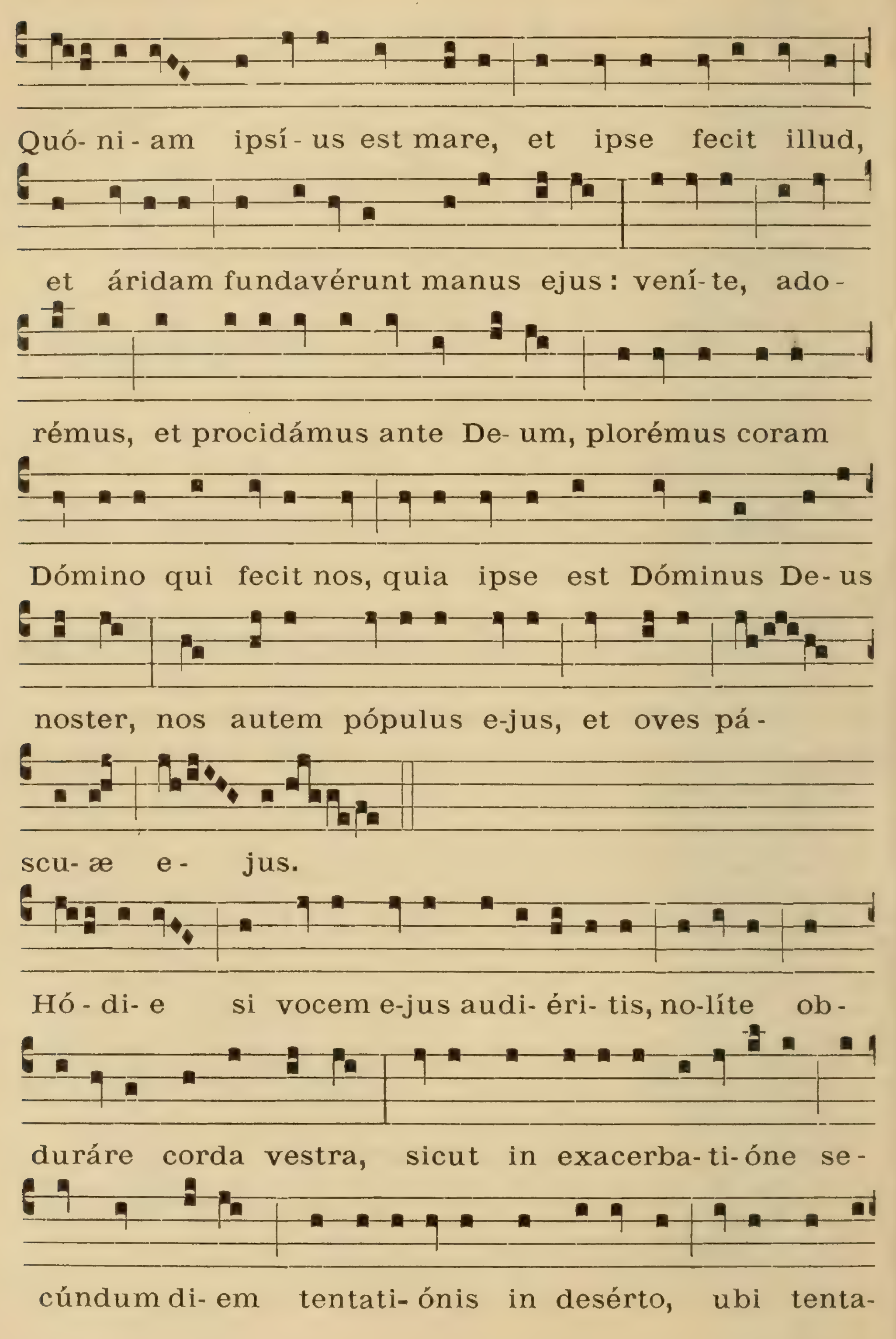
Quó- ni- am De- us magnus Dóminus, et Rex magnus

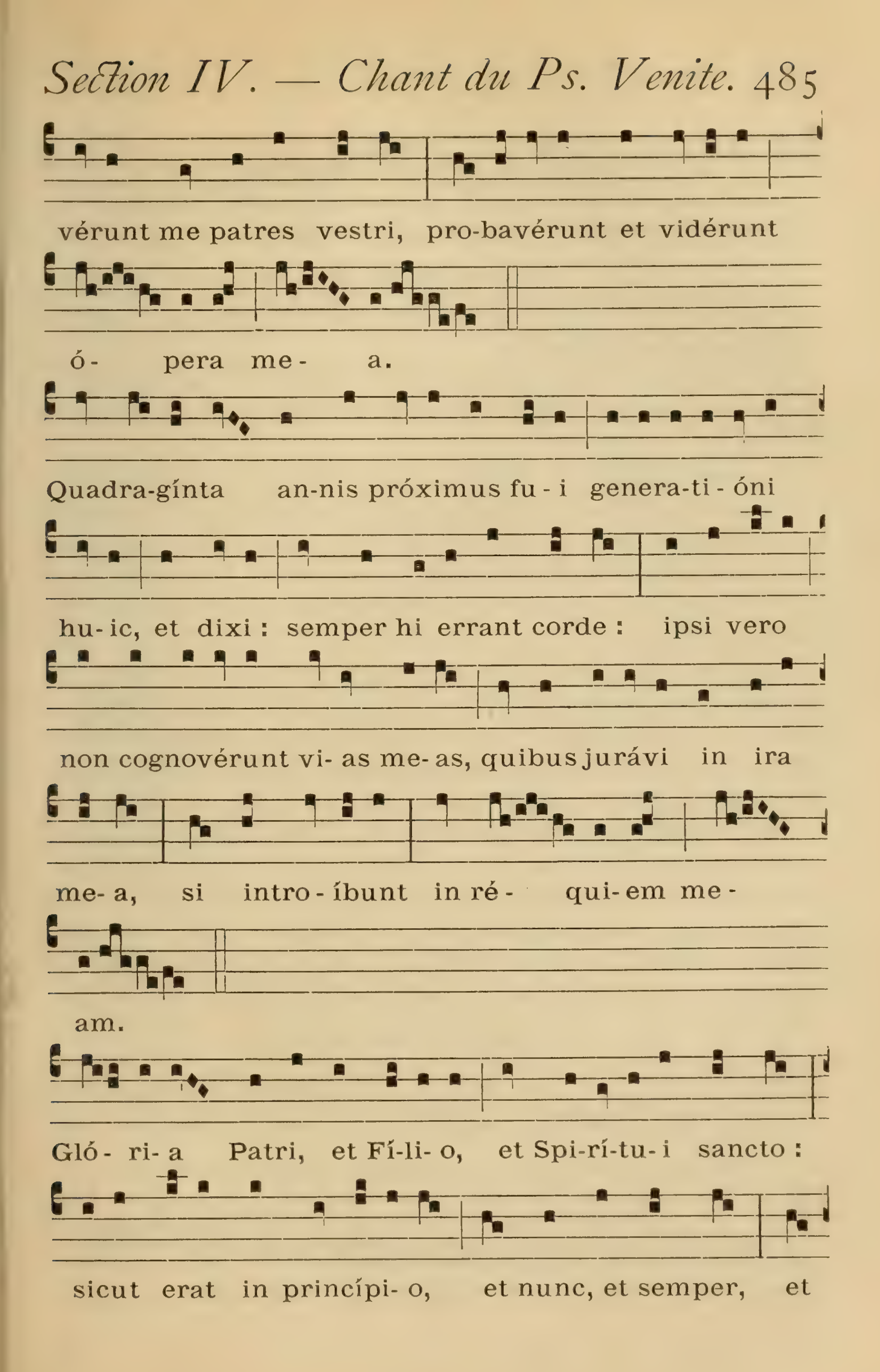
super omnes de- os : quóni-am non repéllet Dóminus

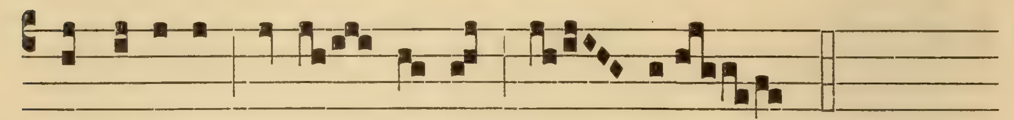
plebem su- am, qui- a in manu ejus sunt omnes fines

terræ, et al-ti-túdines mónti- um ip - se cóns -

pi-cit.


Quó- ni - am ipsí - us est mare, et ipse fecit illud,
et áridam fundavérunt manus ejus : vení- te, ado -
rémus, et procidámus ante De- um, plorémus coram
Dómino qui fecit nos, quia ipse est Dóminus De- us
noster, nos autem pópulus e-jus, et oves pá -
scu- æ e - jus.
Hó - di- e si vocem e-jus audi- éri- tis, no-líte ob -
duráre corda vestra, sicut in exacerba- ti- óne se -
cúndum di- em tentati- ónis in desérto, ubi tenta-


vérunt me patres vestri, pro-bavérunt et vidérunt
ó- pera me- a.
Quadra-gínta an-nis próximus fu - i genera-ti - óni
hu- ic, et dixi : semper hi errant corde : ipsi vero
non cognovérunt vi- as me- as, quibus jurávi in ira
me- a, si intro - íbunt in ré - qui- em me -
am.
Gló - ri- a Patri, et Fí-li- o, et Spi-rí-tu- i sancto :
sicut erat in princípi- o, et nunc, et semper, et



QUATRIEME TON.

500. — Le *la* sert ici de dominante comme au quatrième ton de la Psalmodie.
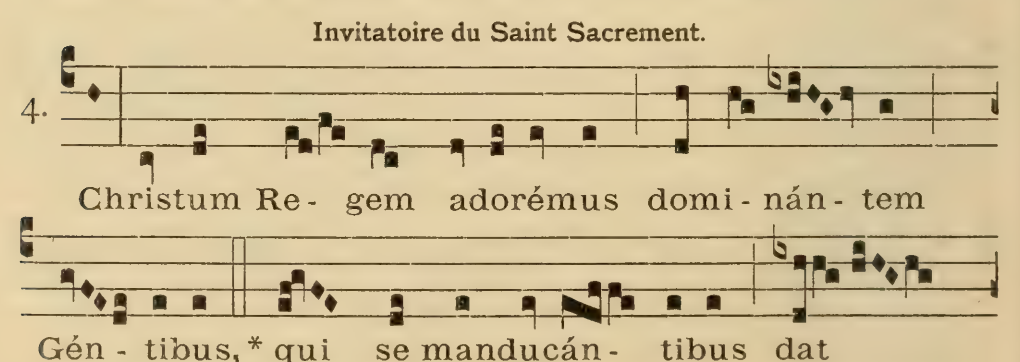
L'intonation qui commence le Verset, et se répète à toutes les subdivisions, est composée des notes syllabiques *mi sol la.*

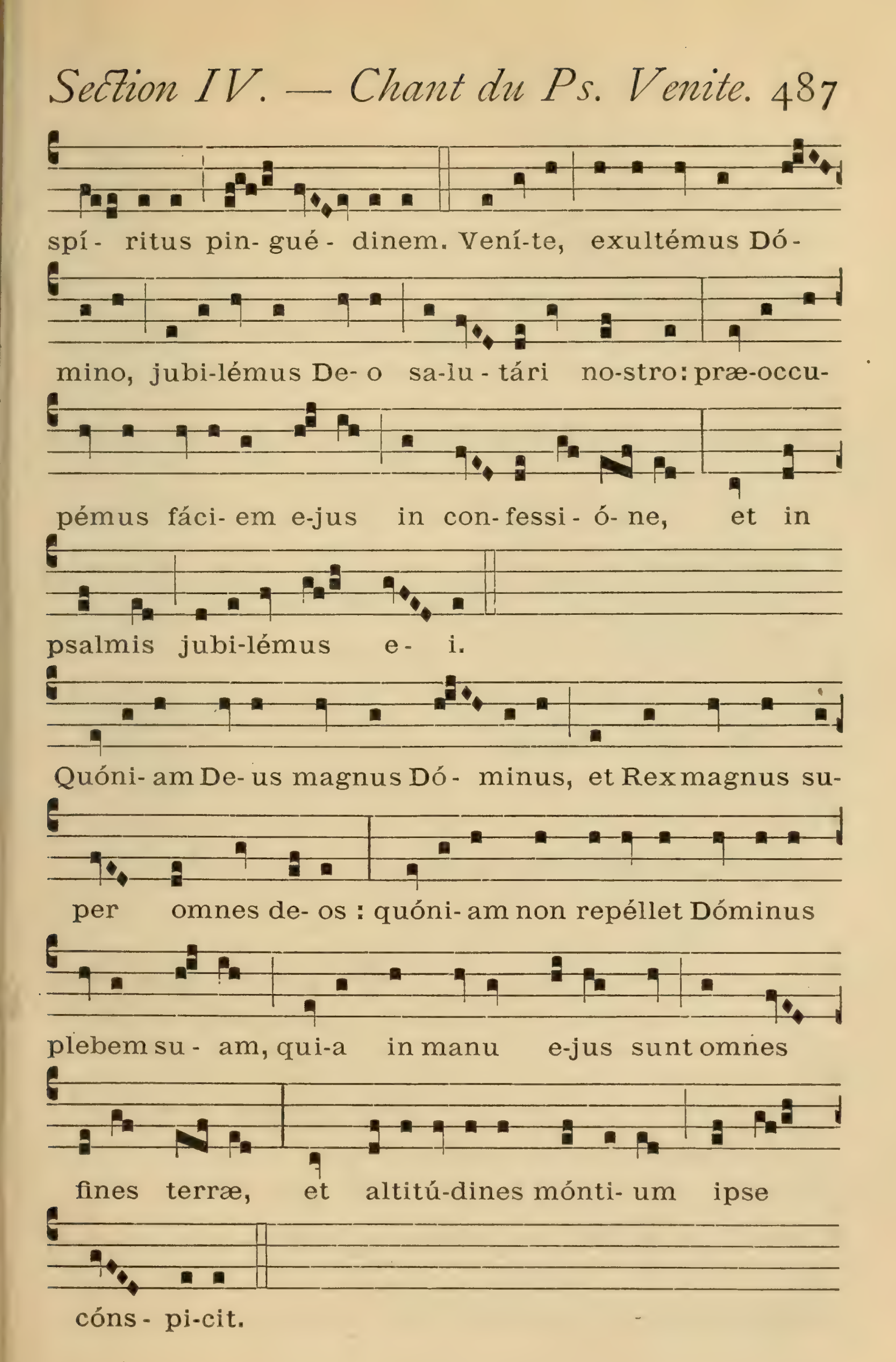
La médiation, qui vient ensuite, est toujours précédée d'un *sol* et exprime, à la première division, le quilisma *la si ut si la* et les notes *sol la* liées; à la deuxième, le même quilisma séparé en un groupe ascendant et un clivus, et à la subdivision suivante les deux ligatures *la si*, *la sol*, et un *la* syllabique.

La première pause est marquée par deux *sol*, dont l'un est suivi du groupe *fa mi ré*, et des notes *ré mi* liées, et l'autre du podatus *mi fa* et d'un *mi.* La seconde n'en diffère qu'aux dernières modulations, qu'elle remplace par les trois syllabes mélodiques *sol fa*, *mi ré fa*, *mi ré.*

La troisième partie présente à son intonation les notes *ut ré fa*, ces deux dernières liées sur la seconde syllabe; sa médiation contient les deux groupes *mi fa*, *mi ré*, et la terminaison, très-harmonieuse, se compose des notes syllabiques *ré mi fa*, du clivus *sol fa* joint au podatus *sol la*, et du climacus *sol fa mi ré* suivi de la finale.

Invitatoire du Saint Sacrement.




spí- ritus pin- gué- dinem. Vení-te, exultémus Dó-
mino, jubi-lémus De- o sa-lu - tári no-stro: præ-occu-
pémus fáci- em e-jus in con- fessi - ó- ne, et in
psalmis jubi-lémus e- i.
Quóni- am De- us magnus Dó - minus, et Rex magnus su-
per omnes de- os : quóni- am non repéllet Dóminus
plebem su - am, qui-a in manu e-jus sunt omnes
fines terræ, et altitú-dines mónti- um ipse
cóns - pi-cit.

Quóni- am ipsí- us est mare, et ipse fe-cit il-

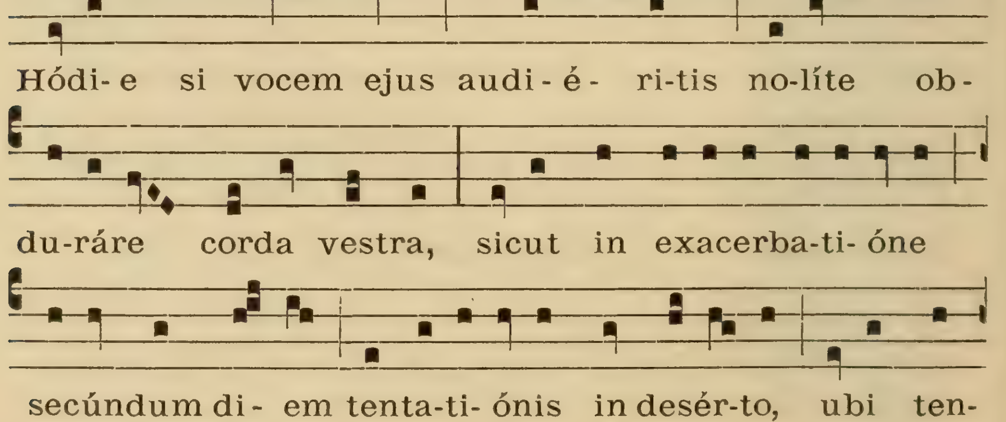
lud, et á-ridam fundavérunt manus e-jus : vení-te,
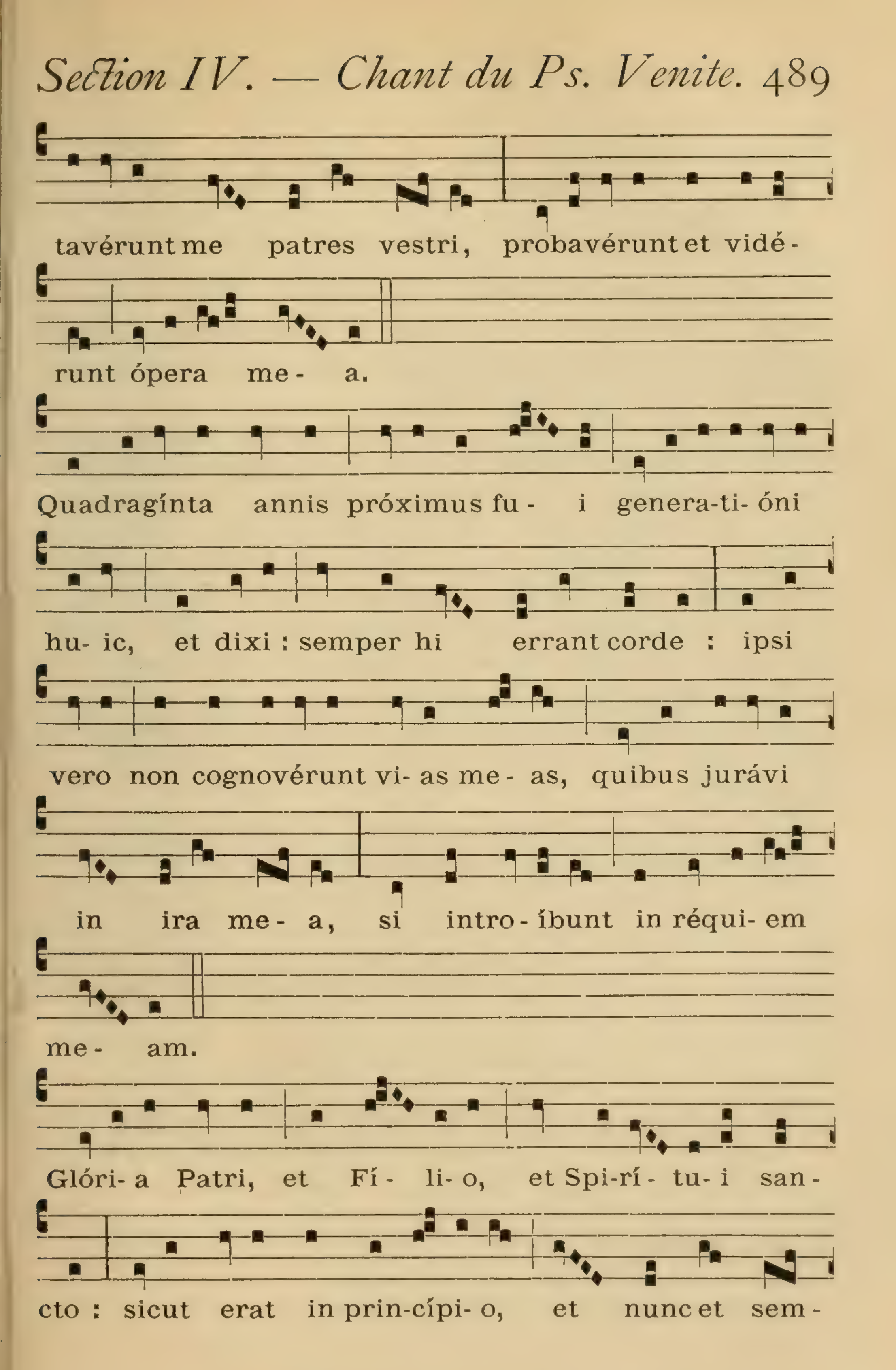
adorémus, et pro-cidámus ante De - um, plorémus
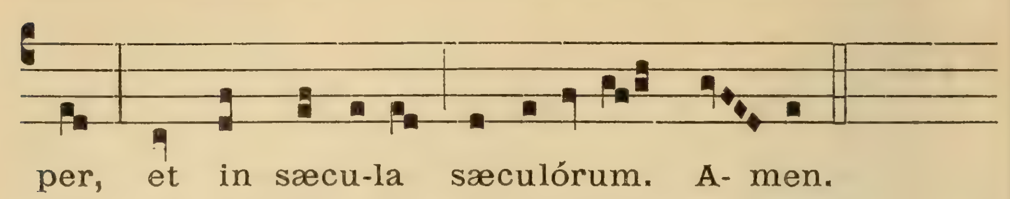
coram Dómino qui fecit nos, quia ipse est Dó -

minus De- us noster, nos autem pópulus ejus, et

oves páscu- æ e - jus.




tavérunt me patres vestri, probavérunt et vidé-
runt ópera me- a.
Quadragínta annis próximus fu- i genera-ti- óni
hu- ic, et dixi : semper hi errant corde : ipsi
vero non cognovérunt vi- as me- as, quibus jurávi
in ira me- a, si intro- íbunt in réqui- em
me- am.
Glóri- a Patri, et Fí- li- o, et Spi-rí- tu- i san-
cto : sicut erat in prin-cípi- o, et nunc et sem-



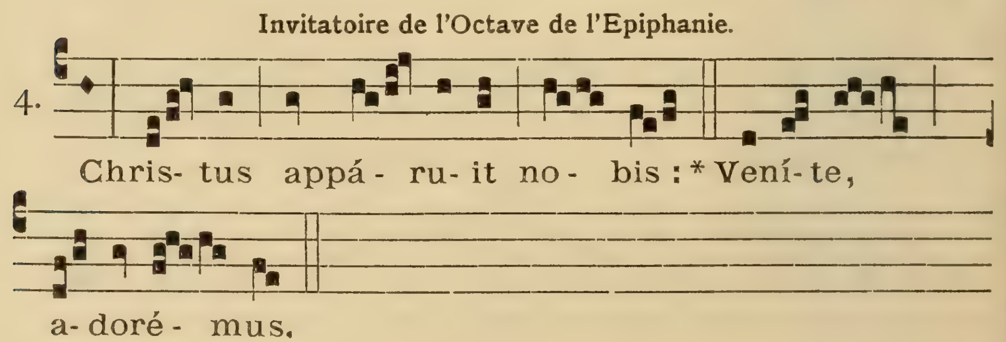
AUTRE CHANT DU QUATRIÈME TON.
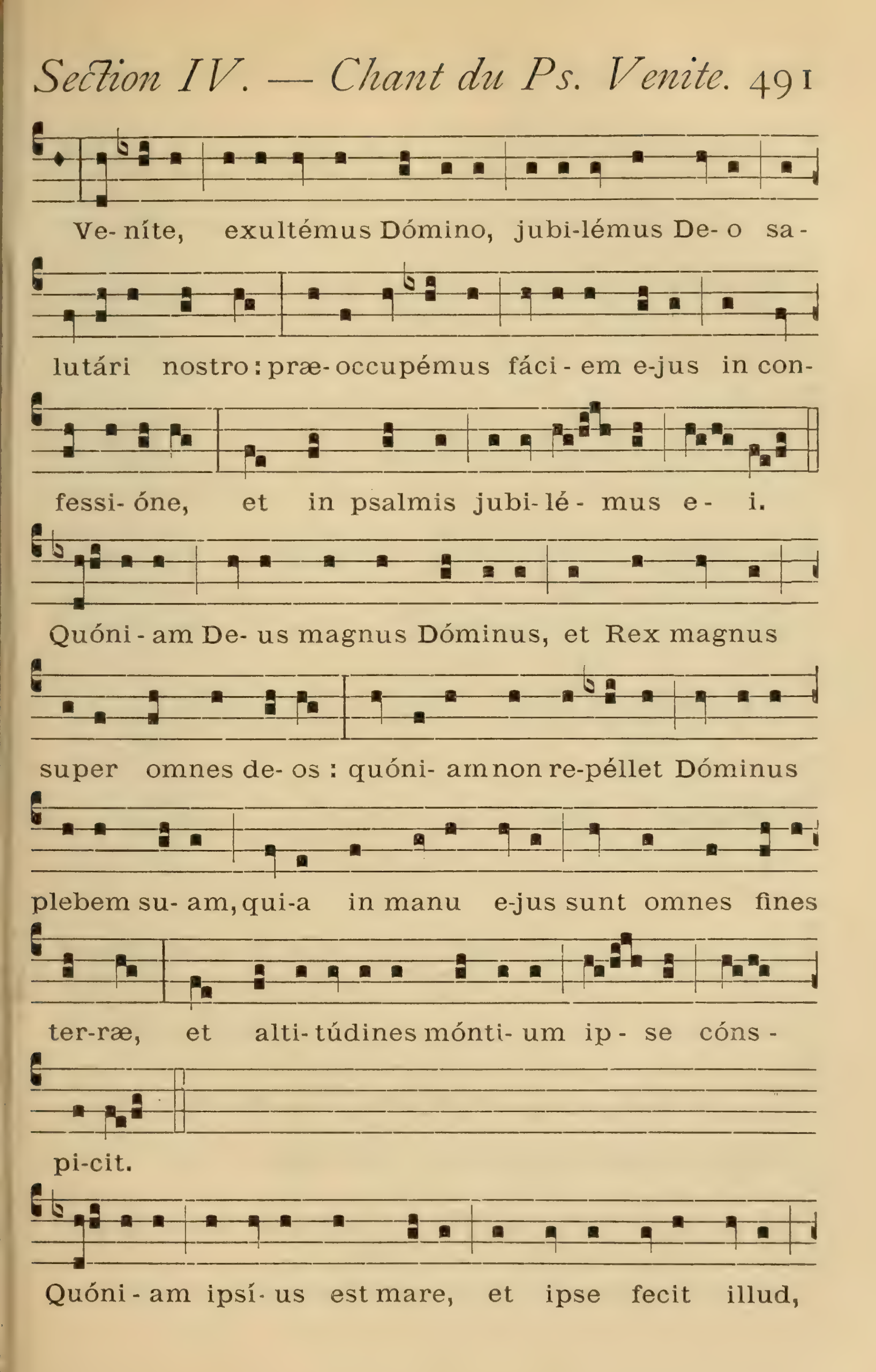
501. — Ce chant ne contient pas une harmonie aussi brillante que le précédent, mais il est plus solennel, comme sa contexture va le démontrer.
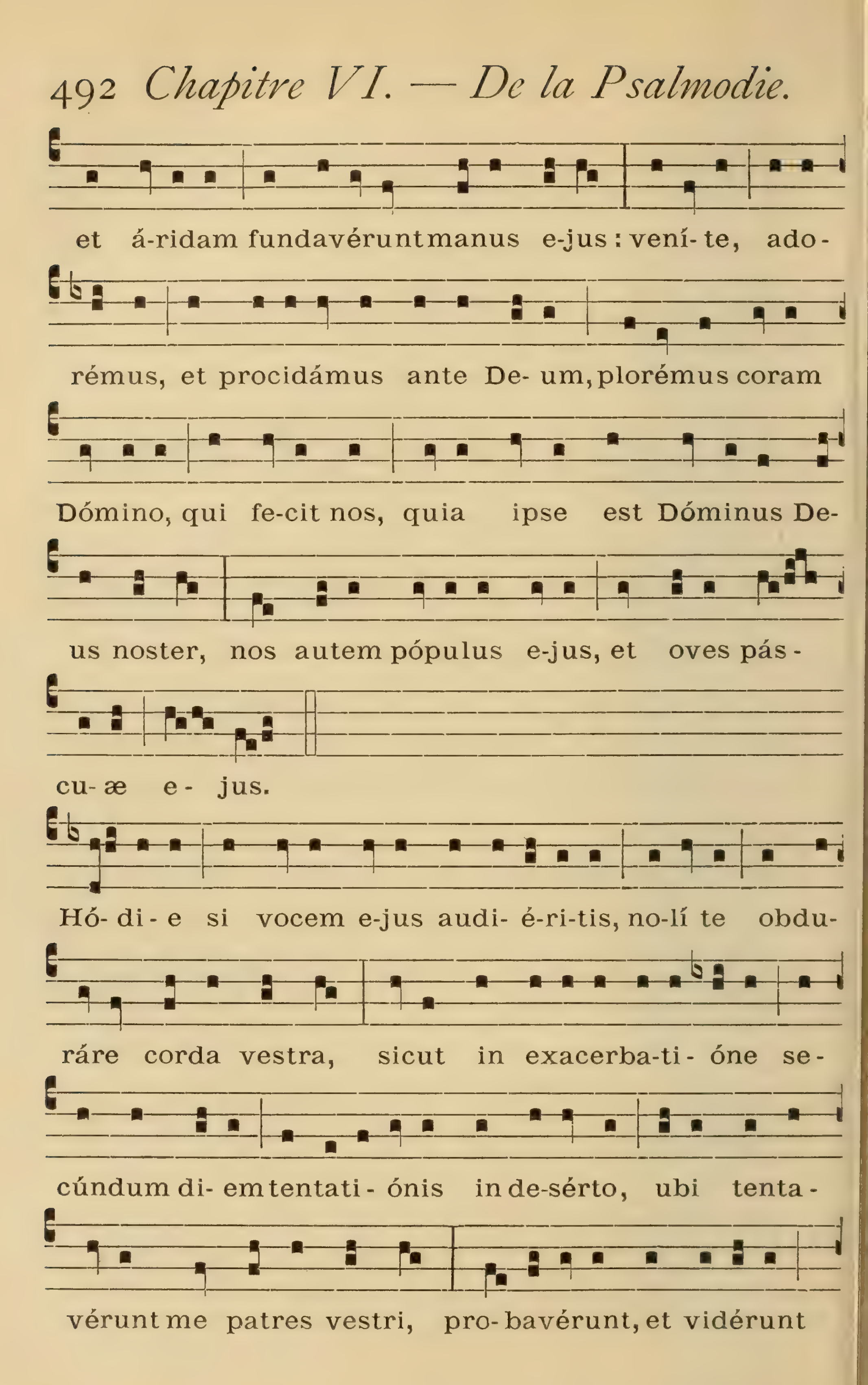
Le Verset commence par les deux podatus *ré la*, *la si*, suivis d'un *la*, dominante du ton, et la deuxième partie par les notes isolées *la fa la*, après lesquelles une seconde mineure *la si* correspond à la première syllabe affectée de l'accent. La médiation, qui accompagne chacune des deux intonations, se compose de la ligature *sol la* et d'un *sol*, et le Verset, qui continue sur ce dernier ton soit directement, soit après un circuit *fa mi fa*, arrive à la subdivision, qui s'élève d'un degré en *la*. Puis, à chaque division principale, la pause, toujours précédée des notes *la sol fa*, présente la tierce *fa la* liée, et un *la* suivi des syllabes mélodiques *sol la*, *la sol*.

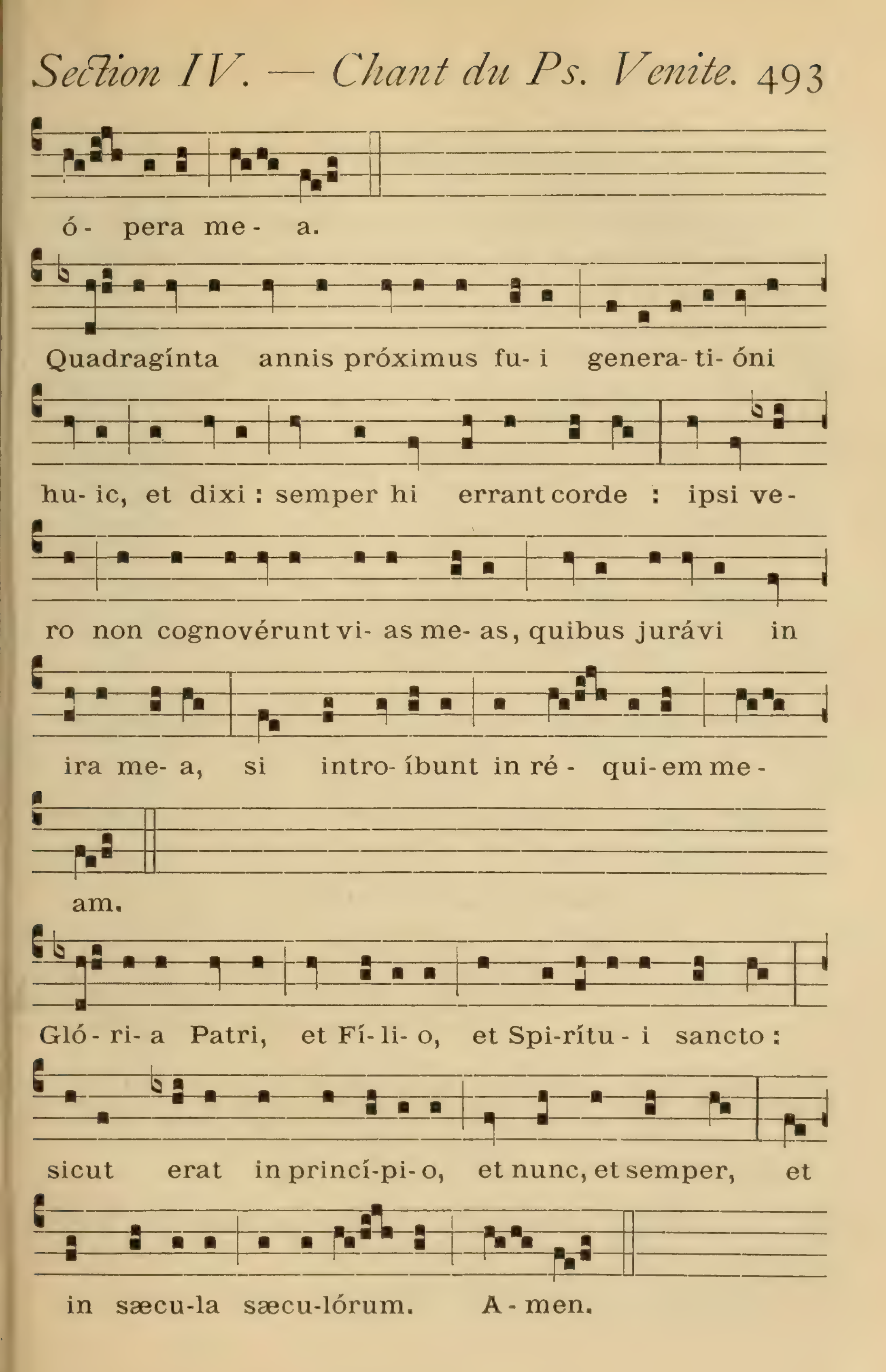
La fin du Verset exprime, comme intonation, les secondes *fa mi*, *fa sol*, et, comme médiation, les notes *sol la sol*, les deux premières liées, et la terminaison, qui embrasse quatre syllabes, applique à la première les trois groupes *la sol*, *la si*, *ut la*, à la suivante le podatus *sol la*, à la pénultième deux clivus *la sol*, et à la dernière les ligatures *fa mi*, *fa sol*.

Invitatoire de l'Octave de l'Epiphanie.




Ve- níte, exultémus Dómino, jubi-lémus De- o sa-
lutári nostro : præ- occupémus fáci - em e-jus in con-
fessi- óne, et in psalmis jubi- lé - mus e- i.
Quóni - am De- us magnus Dóminus, et Rex magnus
super omnes de- os : quóni- am non re-péllet Dóminus
plebem su- am, qui-a in manu e-jus sunt omnes fines
ter-ræ, et alti- túdines mónti- um ip - se cóns -
pi-cit.
Quóni - am ipsí- us est mare, et ipse fecit illud,


et á-ridam fundavéruntmanus e-jus : vení- te, ado-
rémus, et procidámus ante De- um, plorémus coram
Dómino, qui fe-cit nos, quia ipse est Dóminus De-
us noster, nos autem pópulus e-jus, et oves pás-
cu- æ e- jus.
Hó- di- e si vocem e-jus audi- é-ri-tis, no-lí te obdu-
ráre corda vestra, sicut in exacerba-ti- óne se-
cúndum di- em tentati- ónis in de-sérto, ubi tenta-
vérunt me patres vestri, pro- bavérunt, et vidérunt


ó- pera me- a.
Quadragínta annis próximus fu- i genera- ti- óni
hu- ic, et dixi : semper hi errant corde : ipsi ve-
ro non cognovérunt vi- as me- as, quibus jurávi in
ira me- a, si intro- íbunt in ré - qui- em me -
am.
Gló - ri- a Patri, et Fí- li- o, et Spi-rítu - i sancto :
sicut erat in princí-pi- o, et nunc, et semper, et
in sæcu-la sæcu-lórum. A - men.

CINQUIEME TON.

502. — Le commencement du Verset attaque directement la dominante du ton, et se développe comme une sorte de periélèse (n° 388) composée des trois groupes *ut ré ut*, *ut la*, *si la.*

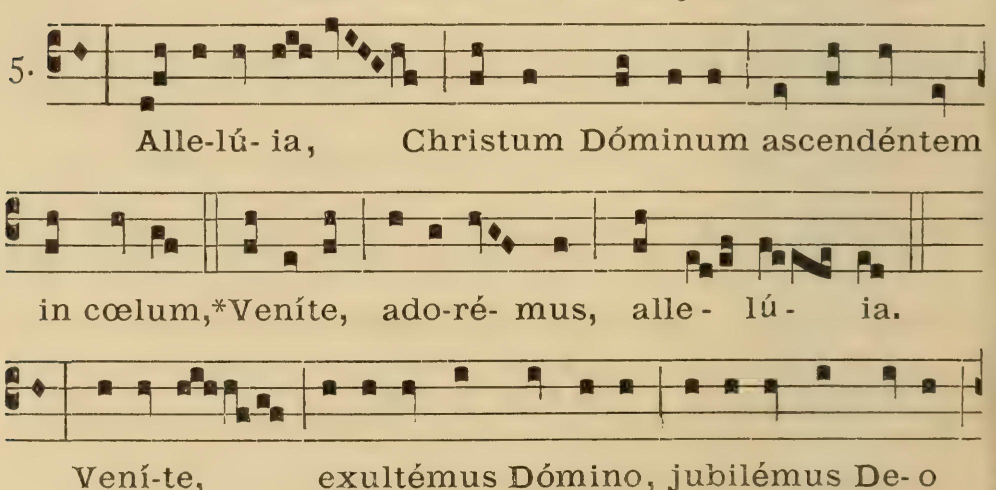
La seconde partie débute par une double intonation, qui présente en premier lieu un *ut* suivi des ligatures *si ut*, *la sol*, et d'un *la*, puis viennent, comme dans la Psalmodie festivale (n° 466), les trois notes syllabiques *fa la ut*, dont les deux dernières reparaissent en tête de la subdivision.

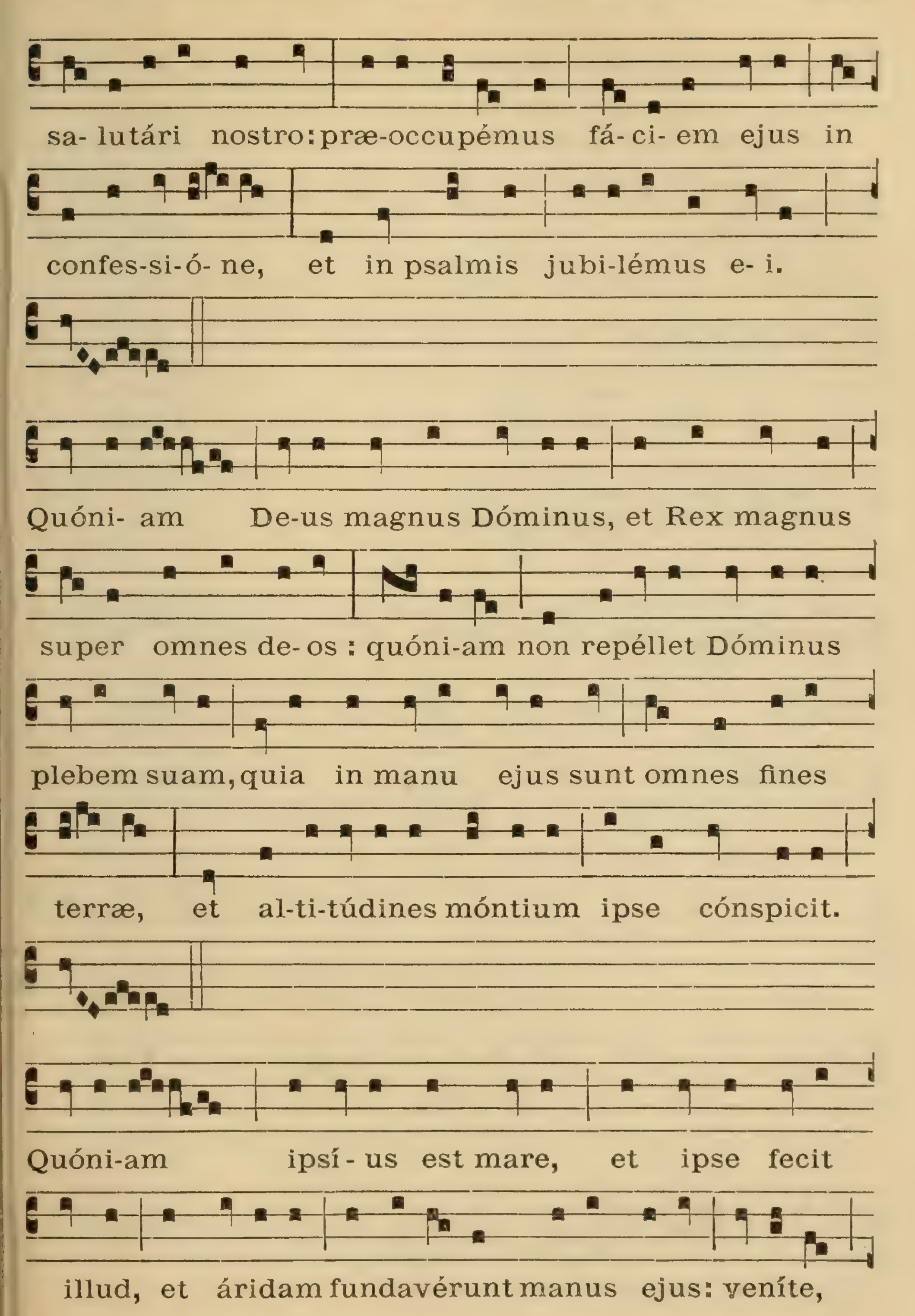
A la suite de ces modulations le Verset continue sur la dominante, et s'élève d'un ton en *ré* aux diverses médiations.
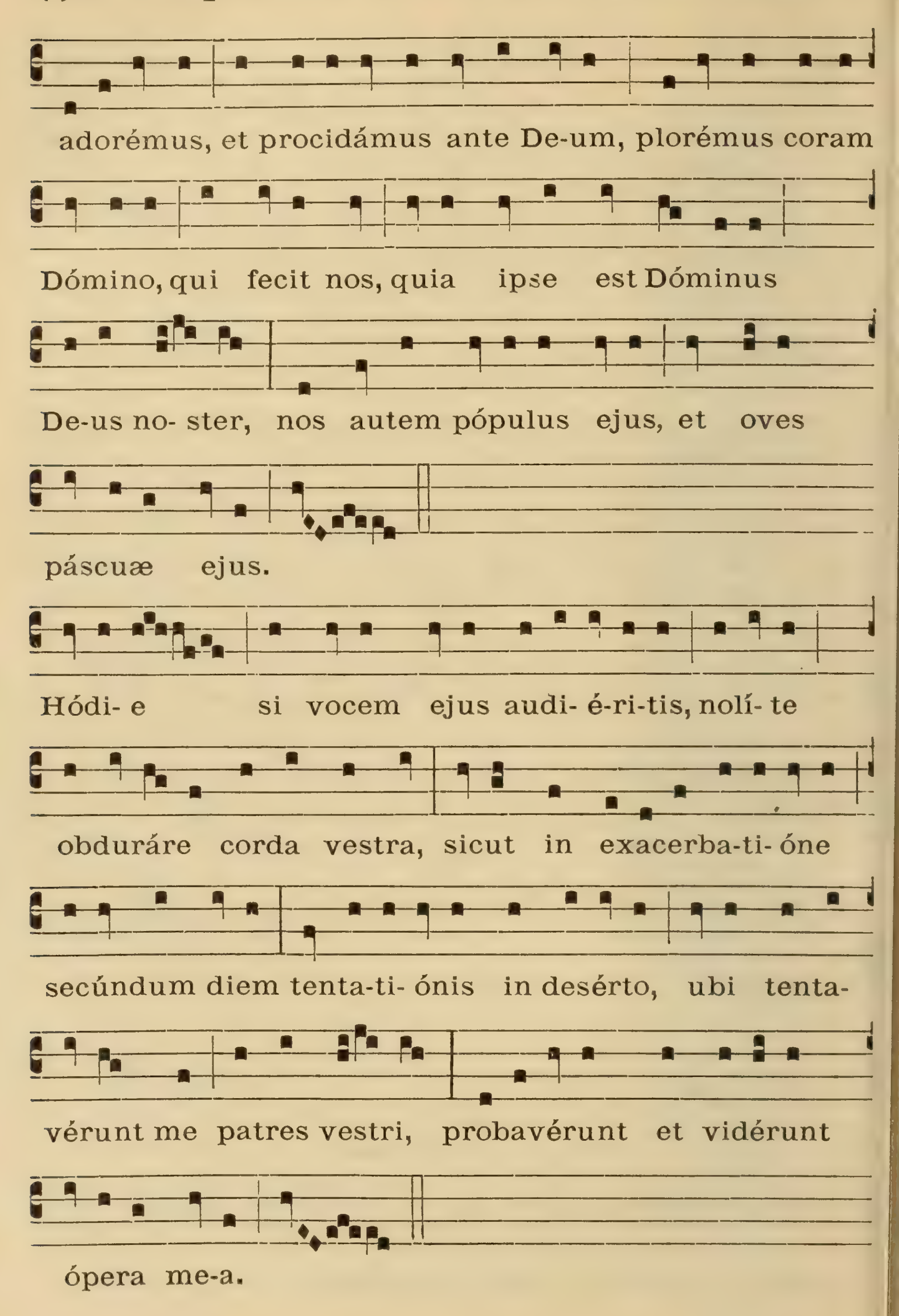
La pause se fait par le clivus *ut si* et les cinq notes syllabiques *la ut ré ut ré*, mais les deux dernières sont remplacées, à la seconde division du Verset, par le groupe *ut ré mi ré* et le clivus *ré ut.*
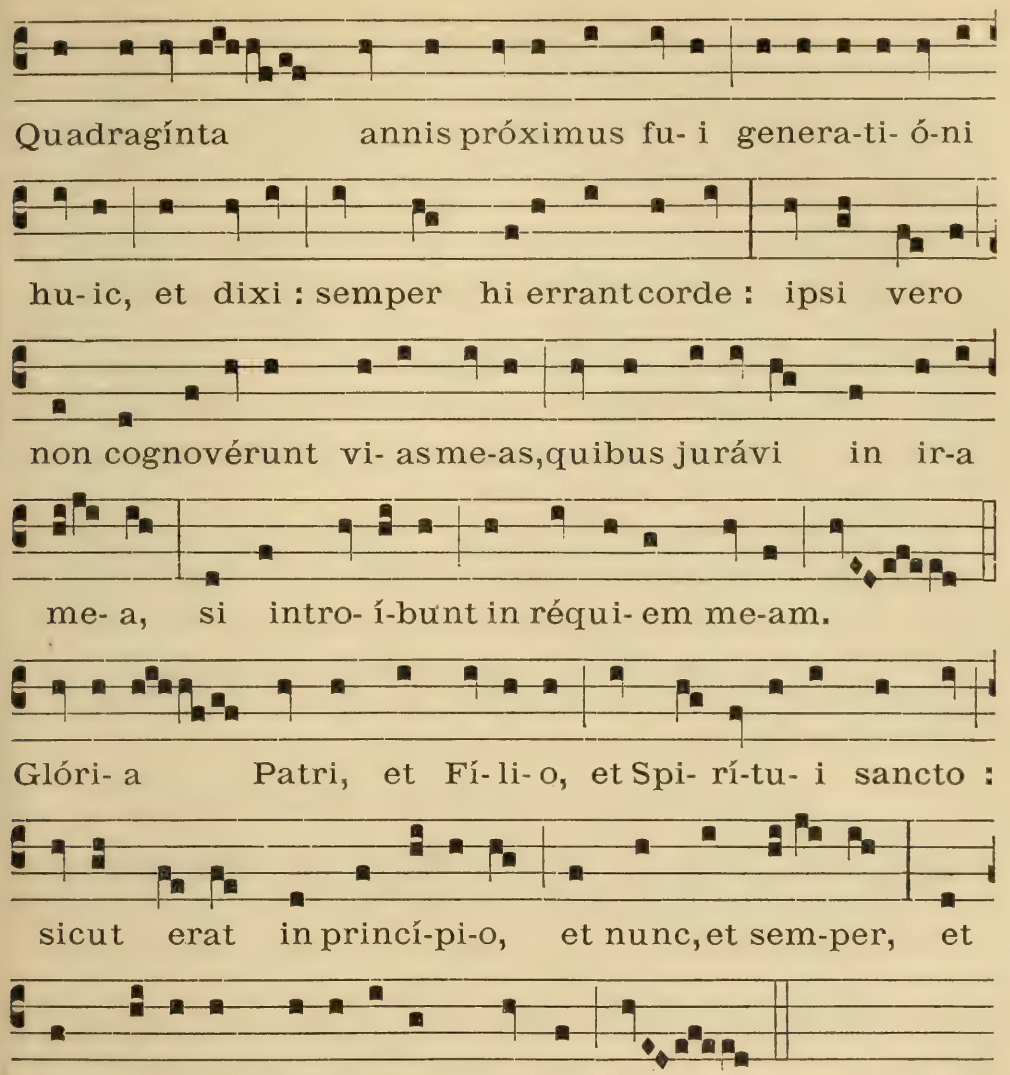
La dernière partie reprend l'intonation psalmodique *fa la ut;* sa médiation se compose du podatus *ut ré* et d'un *ut;* et la terminaison exprime, comme dans la Psalmodie, les quatre notes syllabiques *ré si ut la* suivies de ce neume en trois groupes *ut sol fa*, *sol la sol*, *sol fa.*

Invitatoire de l'Acension de N. S. J.-C.




sa- lutári nostro: præ-occupémus fá- ci- em ejus in
confes-si-ó- ne, et in psalmis jubi-lémus e- i.
Quóni- am De-us magnus Dóminus, et Rex magnus
super omnes de- os : quóni-am non repéllet Dóminus
plebem suam, quia in manu ejus sunt omnes fines
terræ, et al-ti-túdines móntium ipse cónspicit.
Quóni-am ipsí - us est mare, et ipse fecit
illud, et áridam fundavérunt manus ejus: veníte,


adorémus, et procidámus ante De-um, plorémus coram
Dómino, qui fecit nos, quia ipse est Dóminus
De-us no- ster, nos autem pópulus ejus, et oves
páscuæ ejus.
Hódi- e si vocem ejus audi- é-ri-tis, nolí- te
obduráre corda vestra, sicut in exacerba-ti- óne
secúndum diem tenta-ti- ónis in desérto, ubi tenta-
vérunt me patres vestri, probavérunt et vidérunt
ópera me-a.



SIXIEME TON.

503. — Le chant du sixième ton a pris la forme du quatorzième, que nous lui laissons dans les deux exemples suivants.

CHANT DU PSAUME *VENITE* POUR LE TEMPS PASCAL.

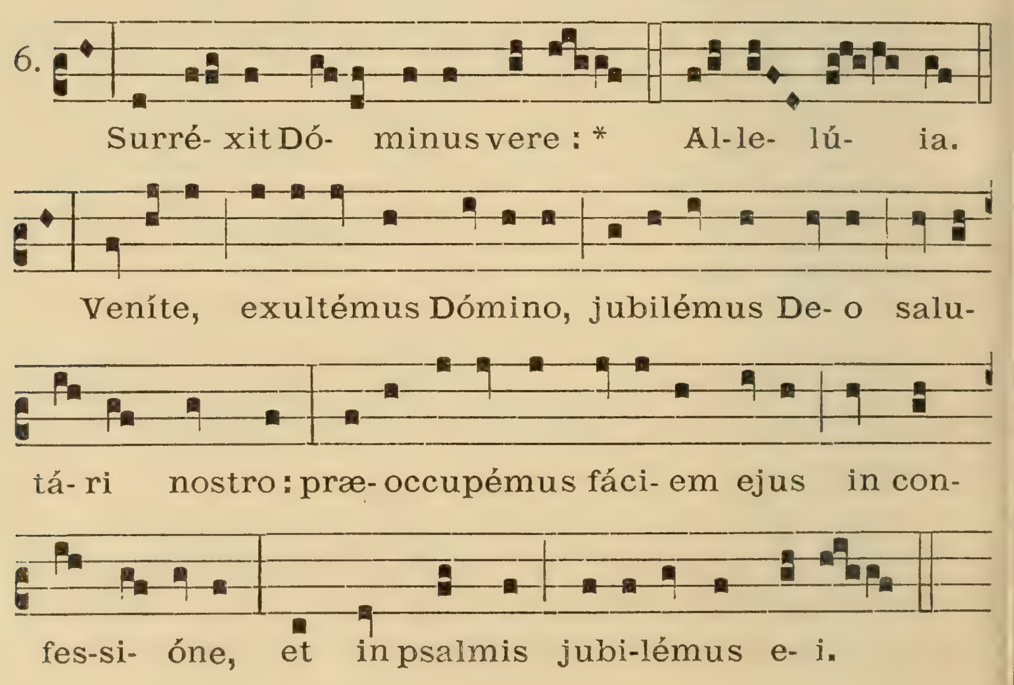
Les deux premières parties du Verset n'ont aucune différence mélodique entre elles, et sauf les deux modulations principales, elles sont entièrement syllabiques.

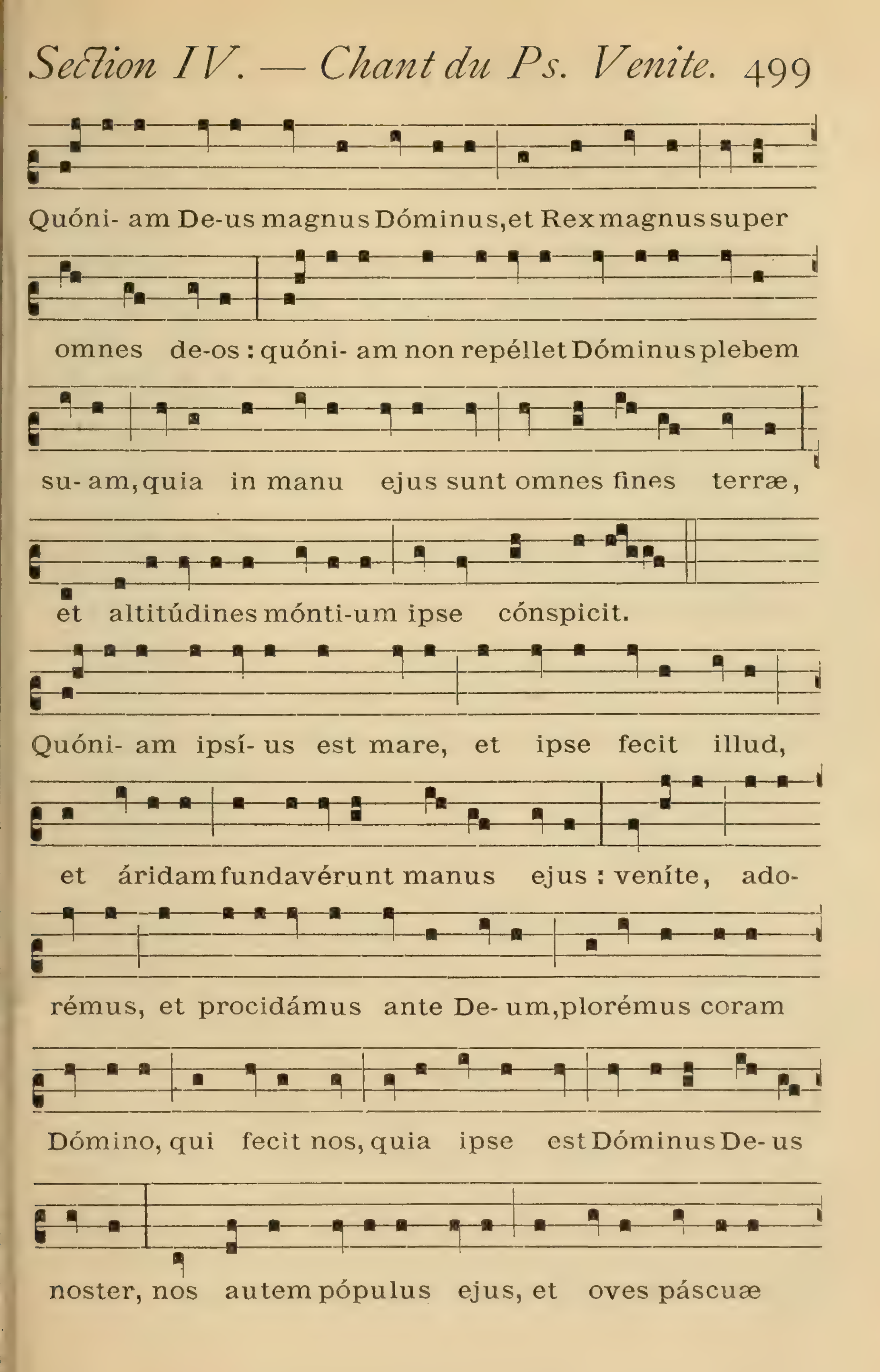
L'intonation compte trois notes, *ut mi sol*, dont les deux dernières sont liées sur la seconde syllabe. Le chant se maintient sur la corde *sol* jusqu'à la médiation, qui s'abaisse d'une tierce pour monter ensuite d'un degré et s'arrêter en *mi*, dominante du ton.

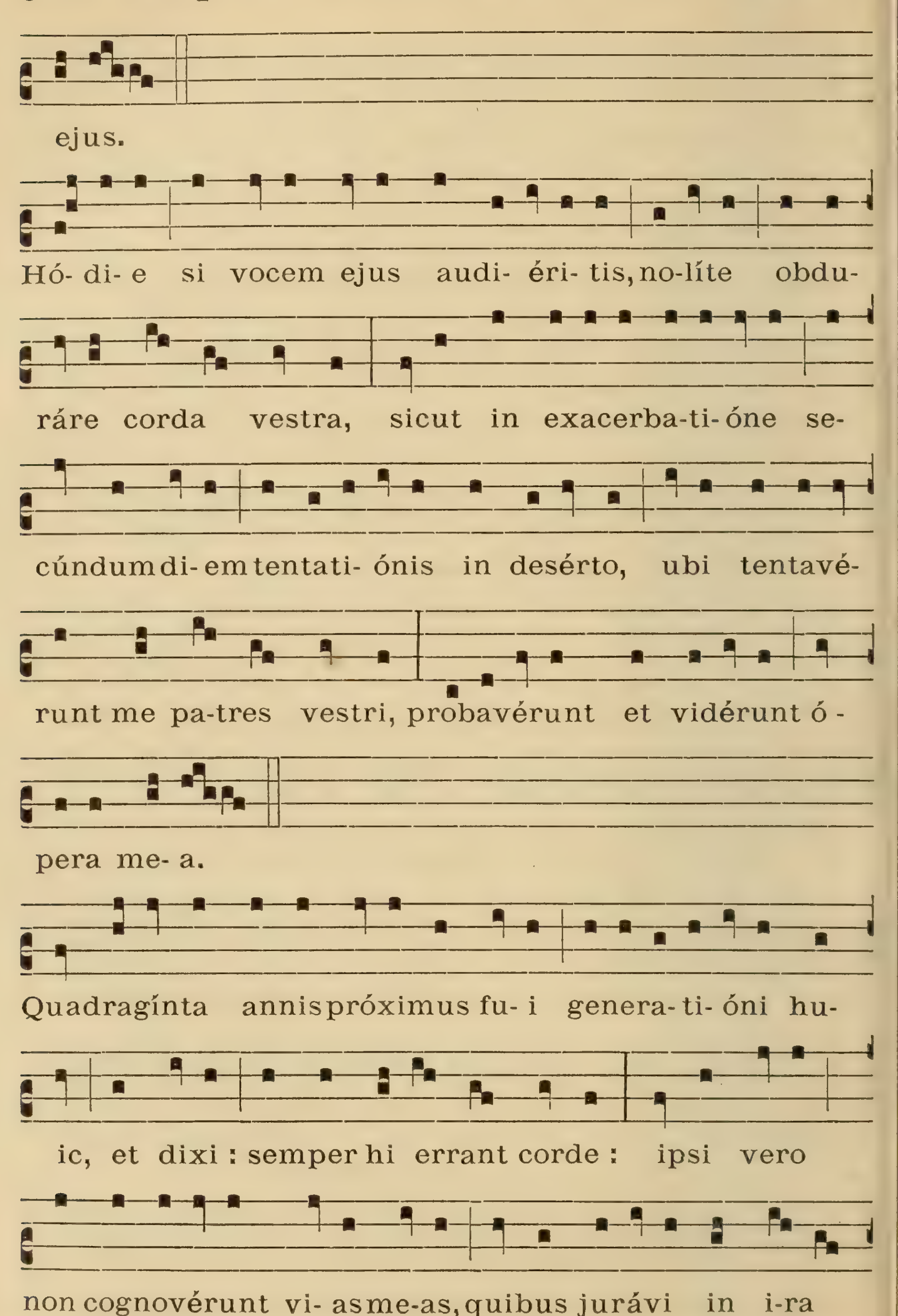
En tête de chaque subdivision figurent les notes *ré fa* ou *ré mi fa*, puis le Verset continue sur la dominante, et, après avoir formé, quand le texte s'y prête, une seconde médiation composée de la formule *ré mi ré*, il arrive à la pause, qui s'exprime par un podatus *ré mi* suivi des deux clivus *fa mi*, *ré ut*, et de ces deux dernières notes répétées séparément et sans liaison.
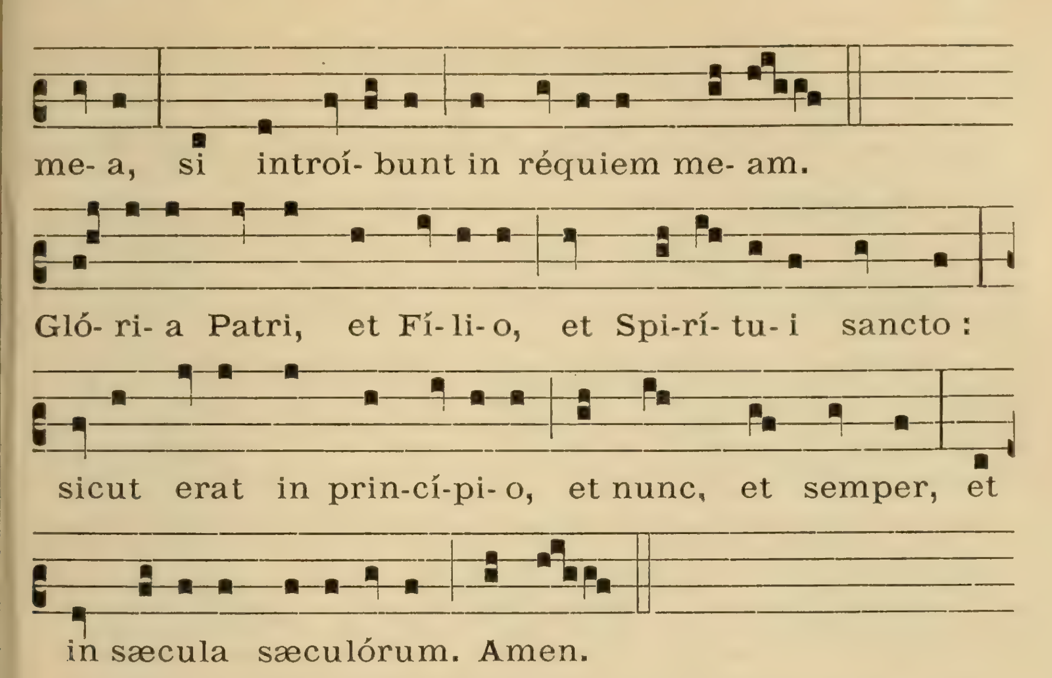
La fin du Verset, sauf les deux dernières syllabes, exclut également les ligatures : son intonation a lieu sur *sol la ut*, et sa médiation sur *ré ut*; et la terminaison, précédée des mêmes notes *ré ut* répétées une seconde fois, se compose du podatus *ré mi* et de ces deux groupes joints ensemble, *mi fa ré*, *ré ut*.

Invitatoire du Dimanche pendant le Temps pascal.




Quóni- am De-us magnus Dóminus, et Rex magnus super
omnes de-os : quóni- am non repéllet Dóminus plebem
su- am, quia in manu ejus sunt omnes fines terræ,
et altitúdines mónti-um ipse cónspicit.
Quóni- am ipsí- us est mare, et ipse fecit illud,
et áridam fundavérunt manus ejus : veníte, ado-
rémus, et procidámus ante De- um, plorémus coram
Dómino, qui fecit nos, quia ipse est Dóminus De- us
noster, nos autem pópulus ejus, et oves páscuæ


ejus.
Hó- di- e si vocem ejus audi- éri- tis, no-líte obdu-
ráre corda vestra, sicut in exacerba-ti-óne se-
cúndum di- em tentati- ónis in desérto, ubi tentavé-
runt me pa-tres vestri, probavérunt et vidérunt ó -
pera me- a.
Quadragínta annis próximus fu- i genera- ti- óni hu-
ic, et dixi : semper hi errant corde : ipsi vero
non cognovérunt vi- as me-as, quibus jurávi in i-ra



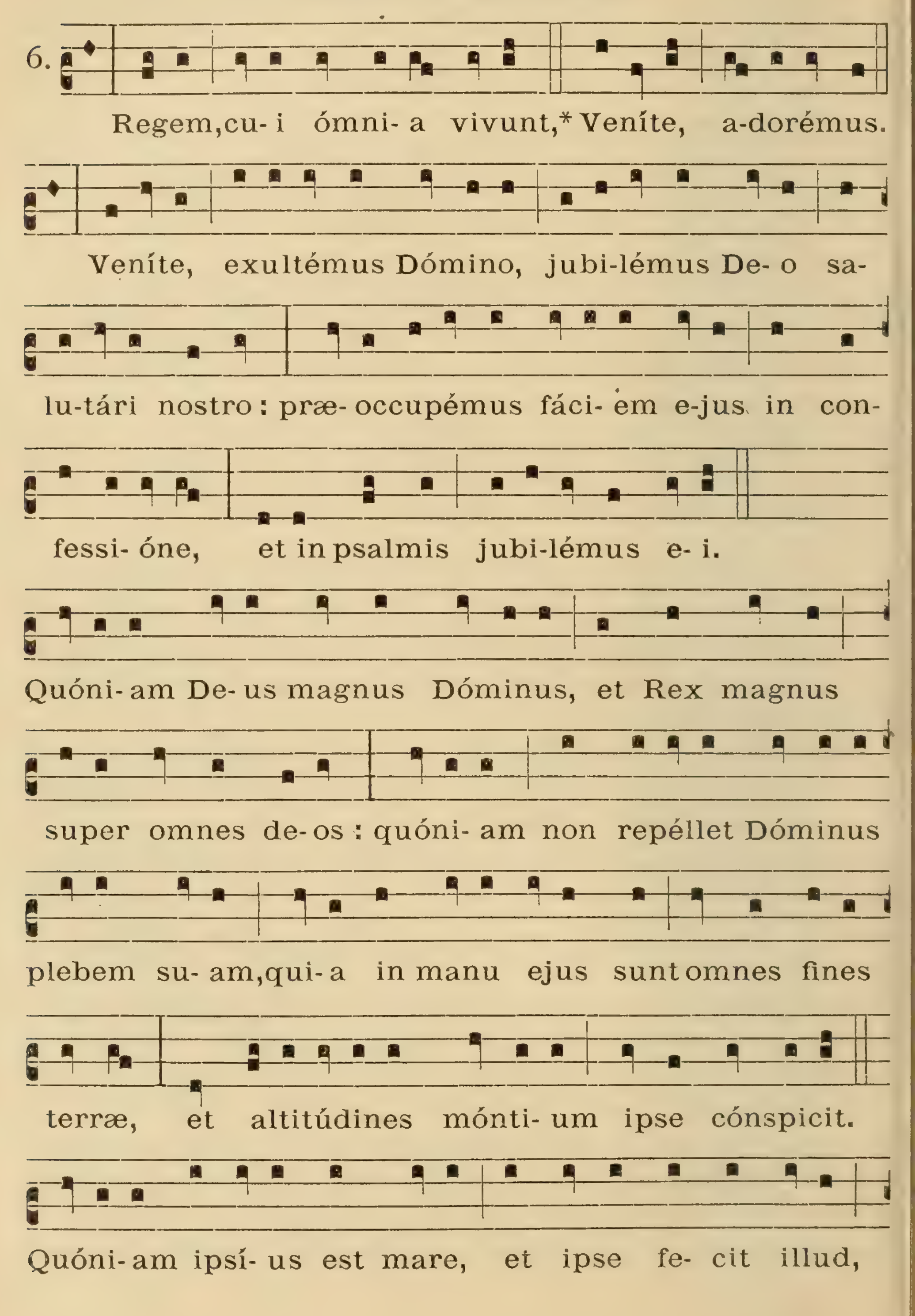
AUTRE CHANT DU SIXIÈME OU QUATORZIÈME TON.

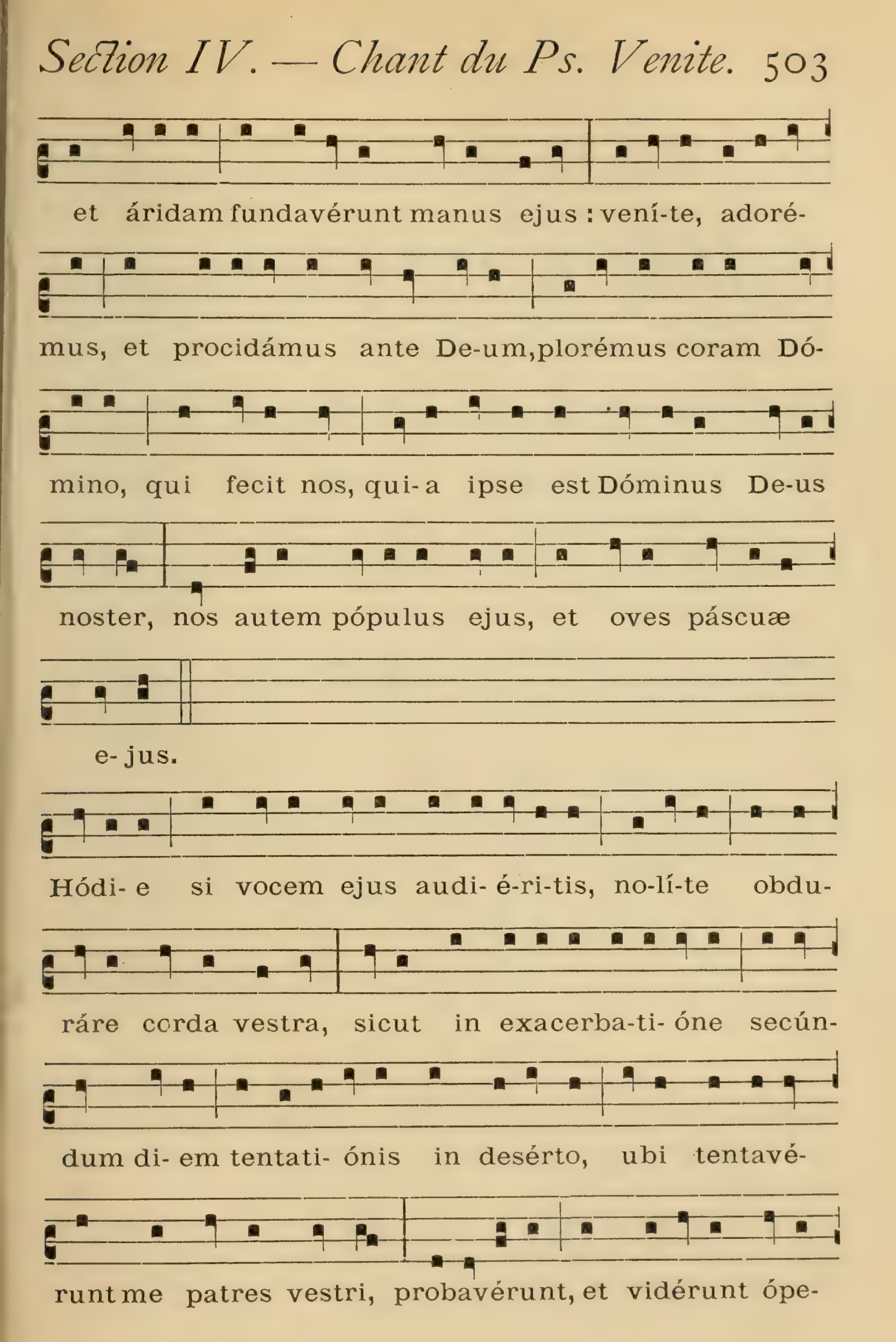
504. — Ce chant du Ps. *Veníte* est le plus simple de tous, et ne contient dans son ensemble que trois ligatures, un clivus et deux podatus : toutes ses autres modulations sont syllabiques.
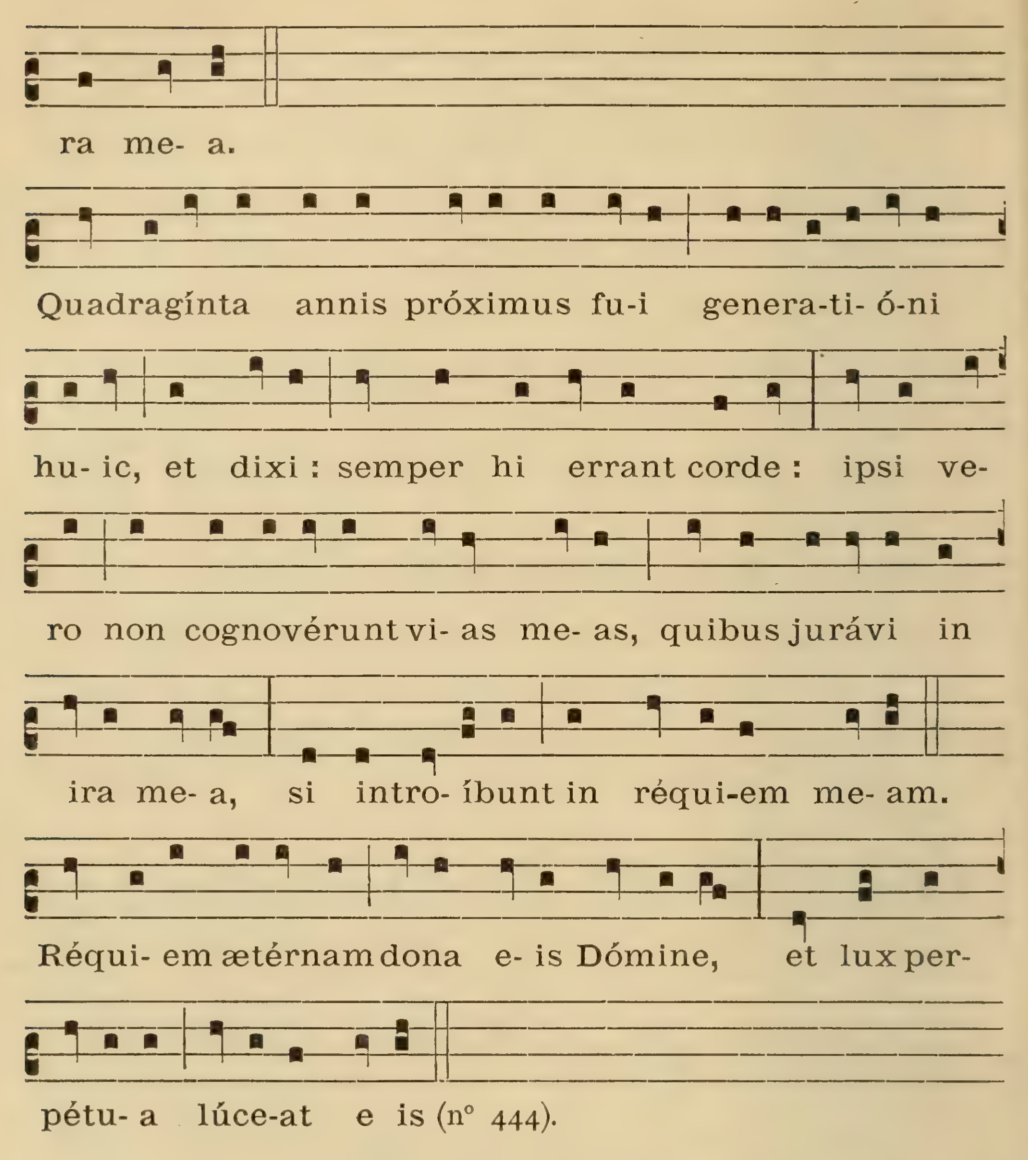
Les deux premières parties du Verset commencent par *mi ré*, et prennent aussitôt la corde *fa*, qu'elles conservent jusqu'à la médiation marquée par une chute en *mi* sur la dernière syllabe. Chaque subdivision, qui vient ensuite, débute par les notes *ré mi* ou *mi ré mi*, et continue, comme la précédente, sur le ton de *fa*, puis après une nouvelle inflexion *fa mi*, qui, dans quelques Versets, se répète deux fois de suite, la pause se fait au moyen des six notes *mi ré mi ré ut ré*, mais à la place des deux dernières la seconde partie du Verset présente un *ré* et le clivus *ré ut*.

La troisième partie commence à la tierce inférieure en *la* par une ou plusieurs notes, puis vient sur la syllabe affectée de l'accent la ligature *ut ré* suivie de la médiation, qui s'élève d'un degré en *mi*, et après laquelle le Verset se termine par les quatre notes *mi ré ut ré* et le podatus *ré mi*.

Invitatoire de l'Office des Morts.




et áridam fundavérunt manus ejus : vení-te, adoré-
mus, et procidámus ante De-um, plorémus coram Dó-
mino, qui fecit nos, qui-a ipse est Dóminus De-us
noster, nos autem pópulus ejus, et oves páscuæ
e-jus.
Hódi-e si vocem ejus audi-é-ri-tis, no-lí-te obdu-
ráre corda vestra, sicut in exacerba-ti-óne secún-
dum di-em tentati-ónis in desérto, ubi tentavé-
runt me patres vestri, probavérunt, et vidérunt ópe-



SEPTIEME TON.
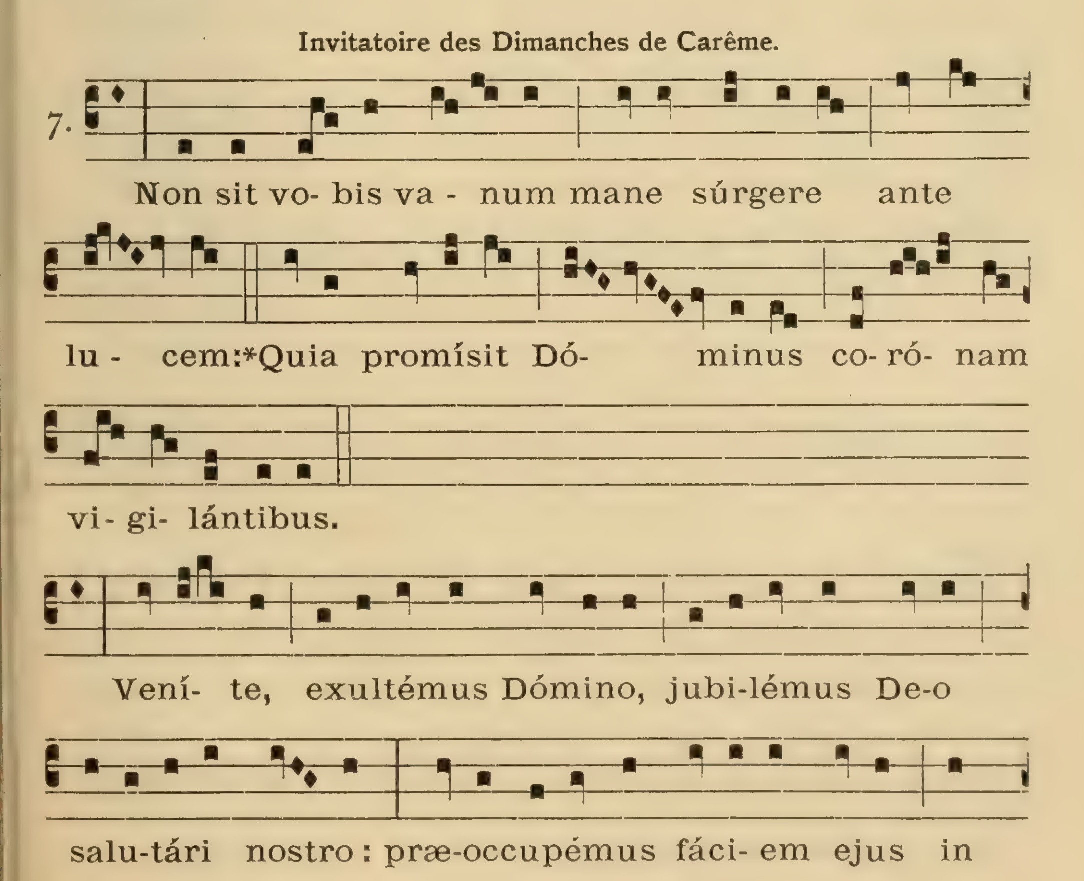
505. — Ce dernier chant du Ps. *Veníte* s'exécute sur la dominante du ton, et, si l'on en excepte le commencement du Verset et chaque pause, il est syllabique aux deux premières parties.
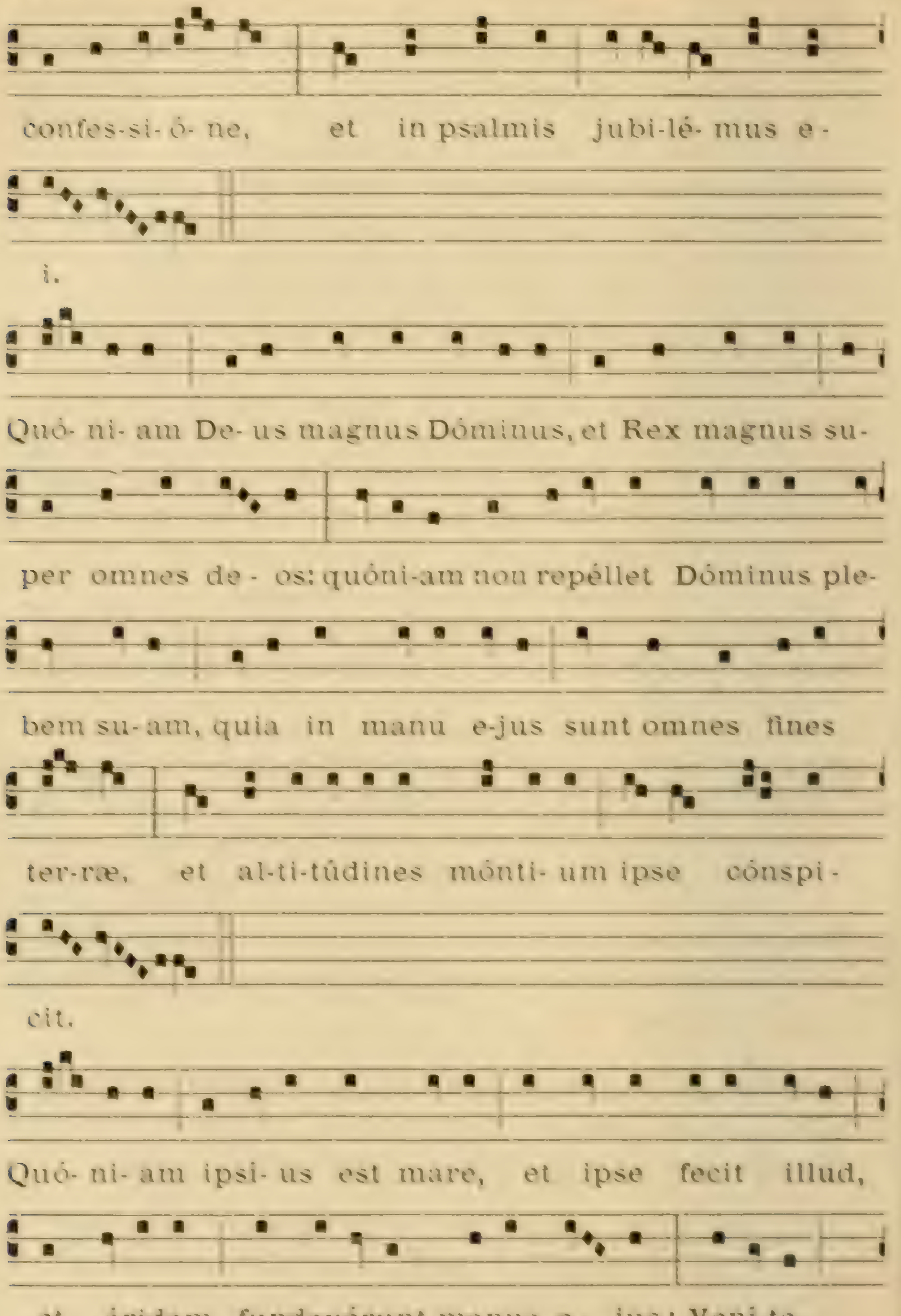
L'intonation principale, qui commence à la dominante, exprime sur la syllabe accentuée les deux groupes *ré mi*, *fa ré*, et s'abaisse ensuite d'un degré en *ut;* celle de la
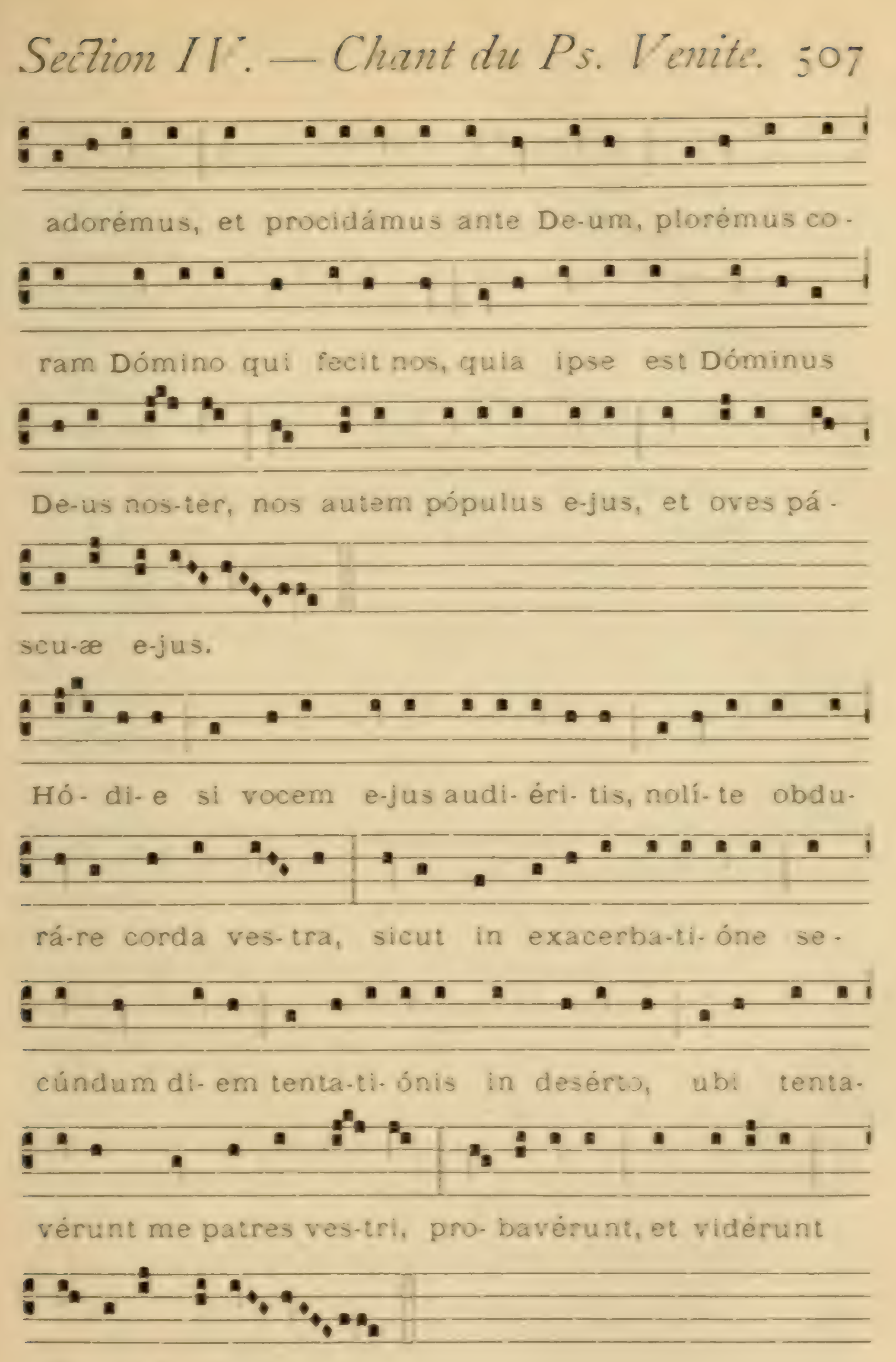
seconde partie ne contient que les trois notes *ut si la*; et la médiation se distingue uniquement par l'inflexion *ré ut*, qui, à certaines subdivisions, se répète deux fois. A la suite de ces diverses modulations le Verset remonte de *si* à *ré* par degrés conjoints, et atteint chacune des deux pauses, composées des quatre notes *ut si ut ré*, après lesquelles la première finit par la ligature *ré ut si* suivie d'un *ut*, et la seconde par le groupe *ré mi fa mi* et le clivus *mi ré*.

La fin du Verset commence de la même manière que la Psalmodie festivale (n° 468) par les deux ligatures *ut si*, *ut ré*; la médiation se compose du podatus *ré mi* et d'un *ré*, et la terminaison contient sur autant de syllabes les quatre groupes *ré ut*, *ut si*, *ré mi*, *ut ré*, et sur la dernière les deux séries descendantes *ré ut si*, *ut si la sol*, un *la* et le clivus *la sol*.

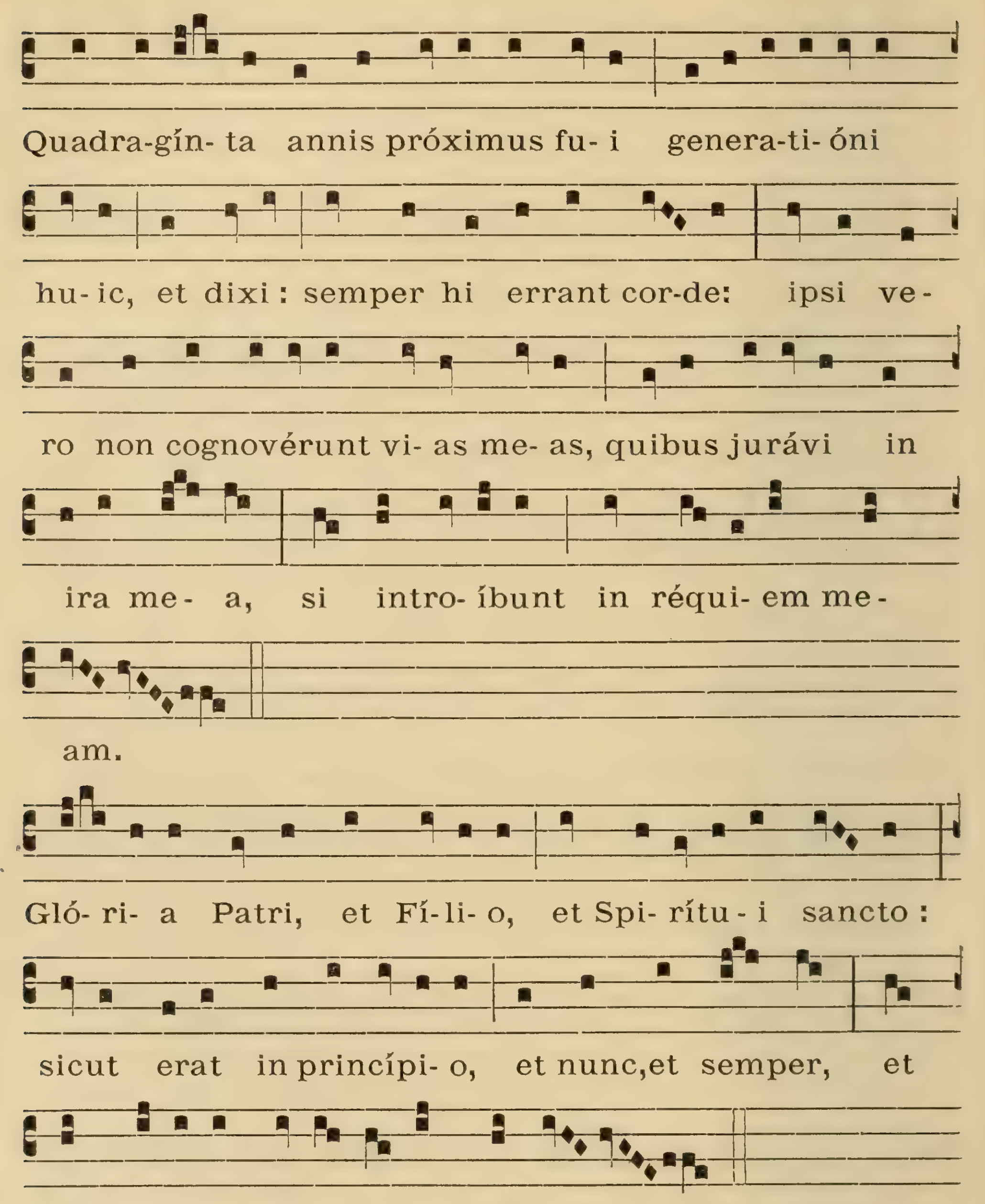
Invitatoire des Dimanches de Carême.




confes-si-ó-ne, et in psalmis jubi-lé-mus e-
i.
Quó-ni-am De-us magnus Dóminus, et Rex magnus su-
per omnes de-os: quóni-am non repéllet Dóminus ple-
bem su-am, quia in manu e-jus sunt omnes fines
ter-ræ, et al-ti-túdines mónti-um ipse cónspi-
cit.
Quó-ni-am ipsi-us est mare, et ipse fecit illud,
et áridam fundavérunt manus e-jus: Veni-te,


adorémus, et procidámus ante De-um, plorémus co-
ram Dómino qui fecit nos, quia ipse est Dóminus
De-us nos-ter, nos autem pópulus e-jus, et oves pá-
scu-æ e-jus.
Hó- di- e si vocem e-jus audi- éri- tis, nolí- te obdu-
rá-re corda ves- tra, sicut in exacerba-ti- óne se-
cúndum di- em tenta-ti- ónis in desérto, ubi tenta-
vérunt me patres ves-tri, pro- bavérunt, et vidérunt

ó-pera me- a.



Section V. — CHANT DES HYMNES.

506. — Selon saint Augustin, l'Hymne est un chant à la gloire de Dieu. Vous ne faites pas une Hymne, dit-il, si vous louez Dieu sans chanter, ou si vous chantez sans

louer Dieu, ou bien encore si votre chant et votre louange s'adressent à tout autre objet qu'à Dieu.

Toutes les Hymnes de la Liturgie ne répondent pas complètement à ces trois conditions, parce qu'il en est qui ne sont consacrées qu'à la gloire des Saints, mais elles les contiennent au moins implicitement et en abrégé, car toute Hymne se termine au Bréviaire par la Doxologie, qui, comme le ℣. *Glória Patri* est une invocation à la gloire de Dieu, et s'adresse également d'une manière particulière et distincte au Père, au Fils et au Saint-Esprit.

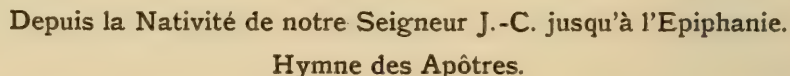
Les Offices ont été constitués de telle sorte qu'une Hymne est attachée à chacune des Heures canoniales, mais elle ne vient pas partout dans le même ordre; c'est ainsi qu'elle se chante à Matines après la répétition de l'Invitatoire qui suit le Ps. *Veníte* (n° 496), à Laudes et à Vêpres après le Capitule, aux petites Heures avant les Psaumes, et à Complies entre l'Antienne *Miserére* et le Capitule.

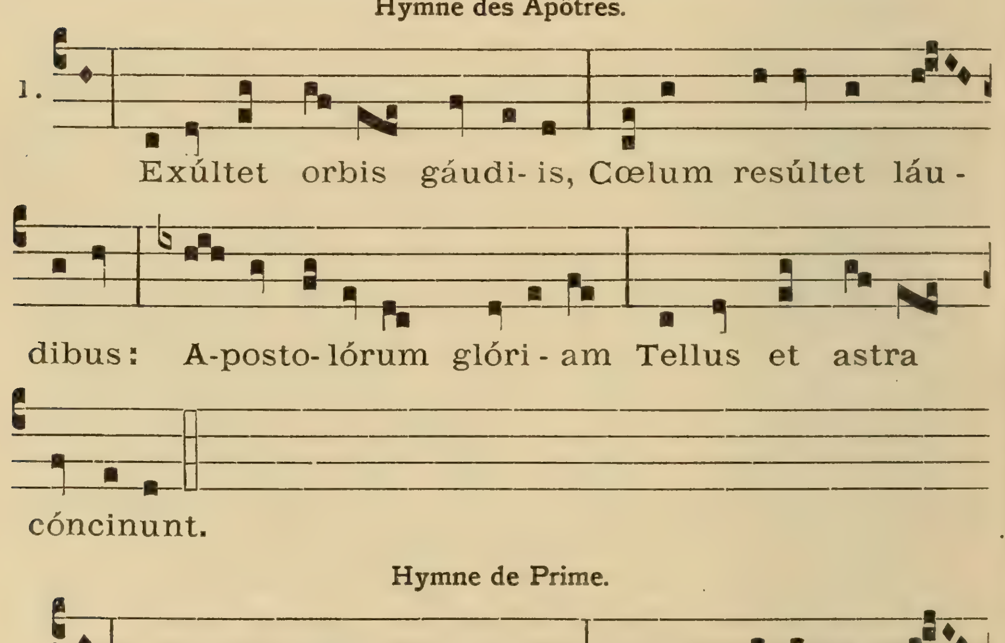
Les Hymnes qui se disent à Vêpres, à Matines et à Laudes sont particulières à chaque Office, tandis que celles des petites Heures et des Complies sont communes à tous les jours de l'année, et ne changent jamais. Il en résulte que le même Office n'a jamais plus de trois Hymnes qui lui soient propres, et souvent même celle des Vêpres se répète à Matines ou à Laudes, mais celles des Laudes est toujours différente de celles des Matines. Quelquefois la même Hymne se partage soit entre les Vêpres, les Matines et les Laudes, soit entre les Vêpres et les Matines seulement, la première partie se répétant à Laudes, soit enfin entre les Matines et les Laudes, les Vêpres ayant une Hymne propre. Ces différents cas se présentent au Dimanche de la Passion et aux fêtes de sainte Martine, de Notre-Dame des sept Douleurs en Carême, de S. Herménigilde, de S. Venant, et de S. Jean de Kenti.

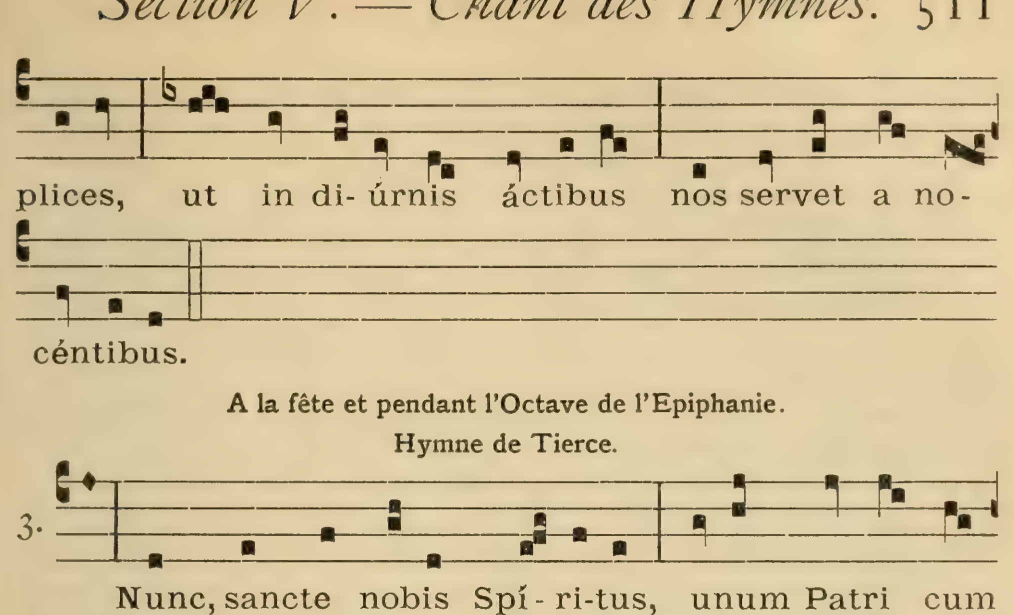
507. — Par exception on ne chante point d'Hymne les trois derniers jours de la Semaine Sainte ni à l'Office des

morts, parce que la pénitence ou le deuil exclut toute idée de Doxologie. La même particularité se remarque à la fête et pendant l'Octave de Pâques, dont l'Office présente un vestige de l'ancienne Liturgie romaine, où les Hymnes n'ont été introduites que depuis le dixième siècle.

508. — Certains tons ont été fixés pour le chant des Hymnes à raison du temps ou de la fête, et rappellent par leur caractère harmonique les divers mystères qui sont l'objet de la Liturgie. Ces sortes de mélodies sont en usage pendant tout le temps auquel elles sont appropriées, et s'appliquent même aux Hymnes qui, aux autres époques de l'année, se chantent différemment, pourvu que la mesure n'y forme point obstacle. Nous les transcrivons d'après l'Antiphonaire selon la distinction du temps ou de la solennité.



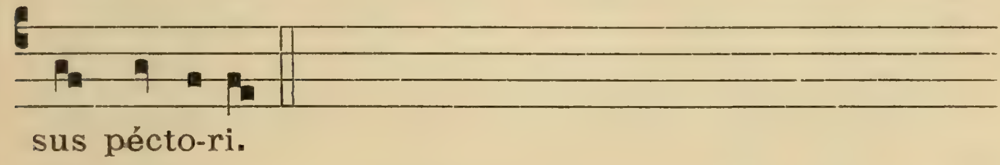




A la fête et pendant l'Octave de l'Epiphanie.

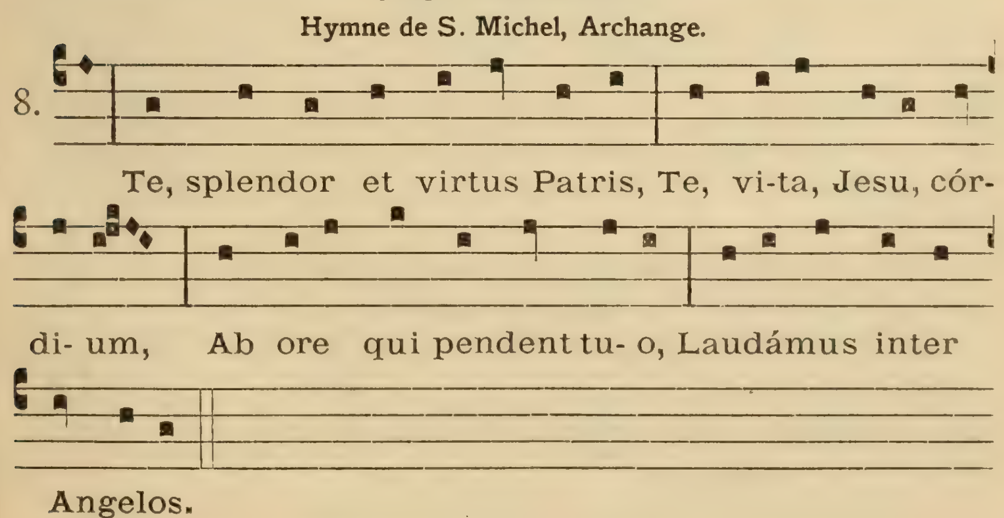
Hymne de Tierce.

Fí-li- o, Dignáre promptus ínge-ri, Nostro refú-



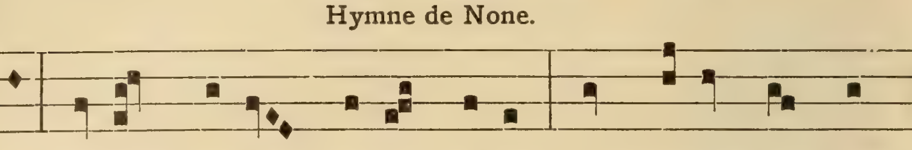
Pendant le Temps pascal, c'est-à-dire, depuis le Dimanche — in albis — jusqu'à l'Ascension.

Hymne de S. Michel, Archange.
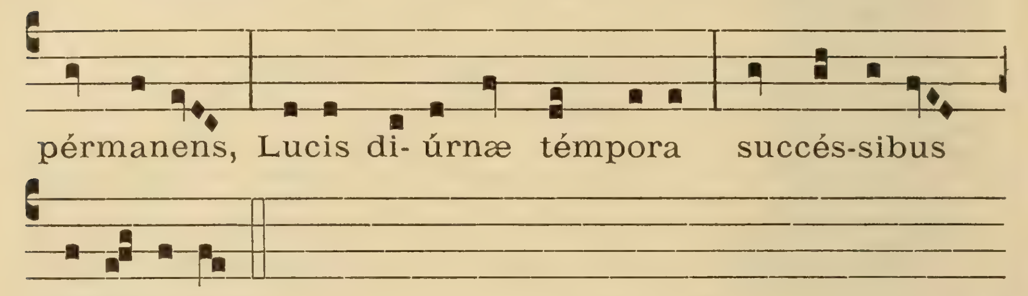


Depuis l'Ascension jusqu'à la Pentecôte, et aux fêtes du S. Nom de Jésus et de la Transfiguration.

Hymne de None.



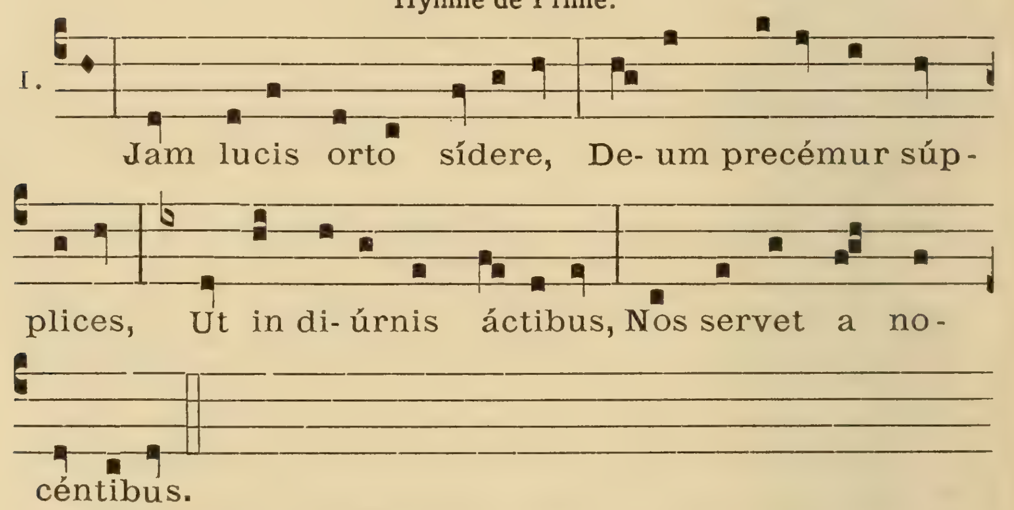
4. Rerum De- us tenax vigor, Immó-tus in te



pérmanens, Lucis di- úrnæ témpora succés-sibus detérminans.

Pendant l'Octave de la Pentecôte, à Prime, Sexte et None.

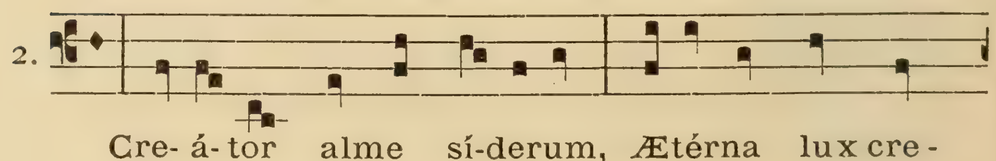
Hymne de Prime.



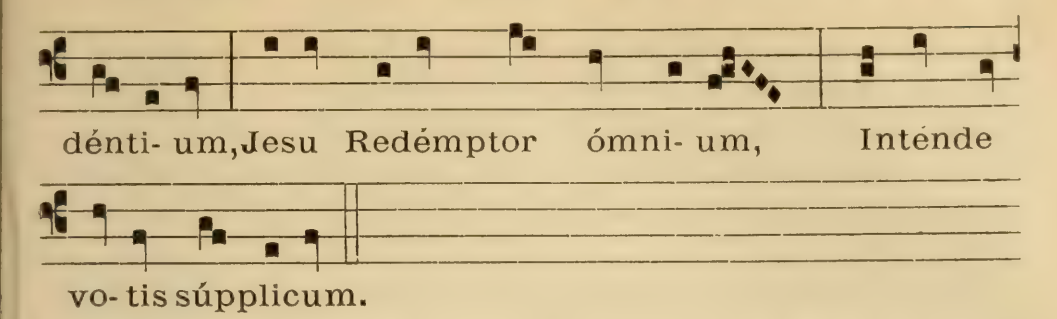
1. Jam lucis orto sídere, De- um precémur súp- plices, Ut in di- úrnis áctibus, Nos servet a no- céntibus.

Aux fêtes et pendant les Octaves de la B. V. Marie.

Hymne de l'Avent
pour le Dimanche pendant l'Octave de l'Immaculée Conception.



2. Cre- á- tor alme sí-derum, Ætérna lux cre-



L'Hymne *Vexílla regis* fait exception à la règle et conserve toujours son chant ordinaire.

Les tons particuliers à l'Avent, au Carême et au Temps de la Passion ne s'appliquent qu'à l'Office du Dimanche et de la férie; aux fêtes les Hymnes se chantent comme au Propre ou au Commun des Saints[1].

L'Hymne se règle aux petites Heures et à Complies sur le même ton qu'à Laudes, lorsqu'il y a indentité de mesure, sinon c'est l'Hymne des Vêpres qu'il faut suivre.

509. — Les doxologies qui terminent les Hymnes du Temps pascal et des fêtes que nous venons de citer reçoivent la même application que les diverses espèces de chant. Selon la rubrique du Bréviaire, elles se substituent à la dernière strophe de toutes les autres Hymnes, quand elle est de la même mesure, et se disent à tous les Offices aux jours et pendant les Octaves où l'emploi en est ordonné. Elles sont obligatoires même dans le cas où l'on ferait seulement mémoire de l'Office qui y donne lieu[2], car, à l'égard de la doxologie, toute fête qui n'a pas la sienne tient à l'Office précédent ou suivant dont il est fait mémoire. Il n'y a d'exception que quand l'Hymne a sa doxologie pro-

[1] La célébration des fêtes ne subit aucune restriction à raison du temps de l'Avent ou du Carême, et, sauf la suppression de l'*Allelúia* après la Septuagésime, la solennité exige le même cérémonial qu'aux autres époques de l'année, et, pendant la semaine du Dimanche de la Passion, on doit découvrir l'image du Saint dont on fait la fête.

[2] On peut citer comme exemple pour l'application de cette règle l'Hymne de la Sainte Trinité, aux deuxièmes Vêpres, lorsque le lendemain on célèbre la fête de la B. V. Marie dite Notre-Dame de Bonsecours, dans les diocèses où elle est concédée.

pre, comme les Hymnes du Saint Nom de Jésus, de la Sainte Croix, de S. Venant, celle des Laudes à la fête du Saint Sacrement, et celle des Matines au Commun de plusieurs Martyrs; et toutes les fois qu'une doxologie est mise à la place d'une autre, on se sert du ton de l'Hymne d'où elle est tirée.

Les diverses doxologies qu'on ajoute ainsi aux Hymnes forment toutes des strophes de quatre petits iambiques (n° 304), et se trouvent reproduites dans le tableau suivant, avec l'indication du temps où il doit en être fait usage.

Depuis la Nativité de N. S. J.-C. jusqu'à l'Epiphanie, au Saint Nom de Jésus, aux fêtes du Saint Sacrement et de la B. V. Marie, et pendant leurs Octaves, ainsi qu'à tous les Offices de l'un et de l'autre :

Doxologie des Hymnes nouvelles (n° 299).

Jesu, tibi sit glória,
Qui natus es de Vírgine,
*Cum Pat*re, *et almo Spíritu,*
In sempitérna saecula.

Doxologie des Hymnes anciennes.

Glória tibi, Dómine,
Qui natus es de Vírgine,
*Cum Pat*re, *et sancto Spíritu,*
In sempitérna saecula.

A la fête des Sept Douleurs en Septembre, au lieu du deuxième vers, on dit :

Qui passus es pro sérvulis.

A la fête et pendant l'Octave de l'Epiphanie.

Doxologie des Hymnes nouvelles.

Jesu, tibi sit glória,
Qui *apparuísti Géntibus,*
*Cum Pat*re, *et almo Spíritu,*
In sempitérna saecula.

Doxologie des Hymnes anciennes.

Glória tibi, Dómine,
Qui *apparuísti hódie,*
*Cum Pat*re *et sancto Spíritu,*
In sempitérna saecula.

A la fête de la Transfiguration, la doxologie est la même qu'à l'Epiphanie, mais, dans les Hymnes nouvelles, à la place du second vers on dit :

Qui te revélas párvulis.

Pendant le Temps pascal, c'est-à-dire, depuis le Dimanche *in albis* jusqu'à l'Ascension :

Doxologie des Hymnes nouvelles.

Deo Patri sit glória,
Et Fílio, qui *a mórtuis,*
Surréxit, ac Paráclito,
In sempitérna saecula.

Doxologie des Hymnes anciennes.

Glória tibi, Dómine,
*Qui surrexís*ti *à mórtuis,*
*Cum Pat*re *et sancto Spíritu,*
In sempitérna saecula.

Depuis l'Ascension jusqu'à la Pentecôte.

Doxologie des Hymnes nouvelles.

Jesu, tibi sit glória,
Qui victor in coelum redis,
*Cum Pat*re, *et almo Spíritu,*
In sempitérna saecula.

Doxologie des Hymnes anciennes.

Glória tibi, Dómine,
Qui scandis super sídera,
*Cum Pat*re *et sancto Spíritu,*
In sempitérna saecula.

Mais toutes les fois qu'on fait l'Office du Saint Sacrement ou de la B. V. Marie, ne fût-ce que comme mémoire

seulement, on dit toujours, même au Temps pascal, la doxologie *Jesu tibi...* ou *Glória tibi... qui natus es.*

Pendant l'Octave de la Pentecôte.

La doxologie des Hymnes nouvelles est la même qu'au Temps pascal, avant l'Ascension, sauf le dernier vers, qu'on remplace ainsi :

In saeculórum saecula.

Doxologie des Hymnes anciennes.

Glória Patri Dómino,
Natóque, qui a mórtuis,
Surréxit, ac Paráclito,
In saeculórum saecula.

510. — Nous rattachons les Hymnes à la Psalmodie parce que, dans la plupart des livres de chœur, elles ne sont notées qu'à la première strophe, qu'il faut toujours suivre de l'œil pendant qu'on chante les autres.

Cette lacune des Antiphonaires devient assez sensible à raison de la pénultième dactylique, de l'élision, et de la substitution d'un pied à un autre dans la composition du vers. Nous allons examiner successivement ces trois difficultés, et en donner la solution.

Souvent une pénultième dactylique correspond à deux notes liées, et, comme elle doit toujours conserver son caractère prosodique (n° 404), on divise le groupe en rattachant l'une des deux notes à la syllabe précédente ou à la suivante, de sorte que l'autre reste seule sur la pénultième brève. Dans quelques Eglises on suit tout simplement l'ancien usage en laissant subsister le groupe mélodique sur la syllabe brève, de sorte qu'à ce point de vue le chant reste absolument invariable.

Lorsqu'un vers contient une élision, on ajoute une note pour la syllabe qui forme excédant, car elle se prononce dans le chant aussi bien que dans la récitation, et s'exprime régulièrement au ton de la note suivante, parce qu'elle
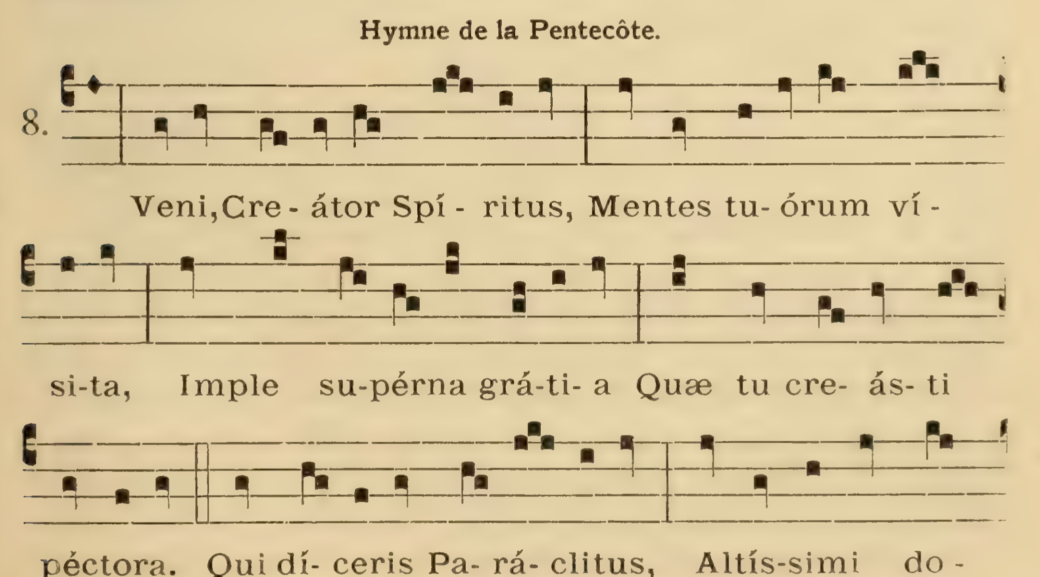
n'est censée qu'une seule et même syllabe avec celle dans laquelle elle se confond, et, pour la distinguer d'une manière apparente; on la marque ordinairement en italique.

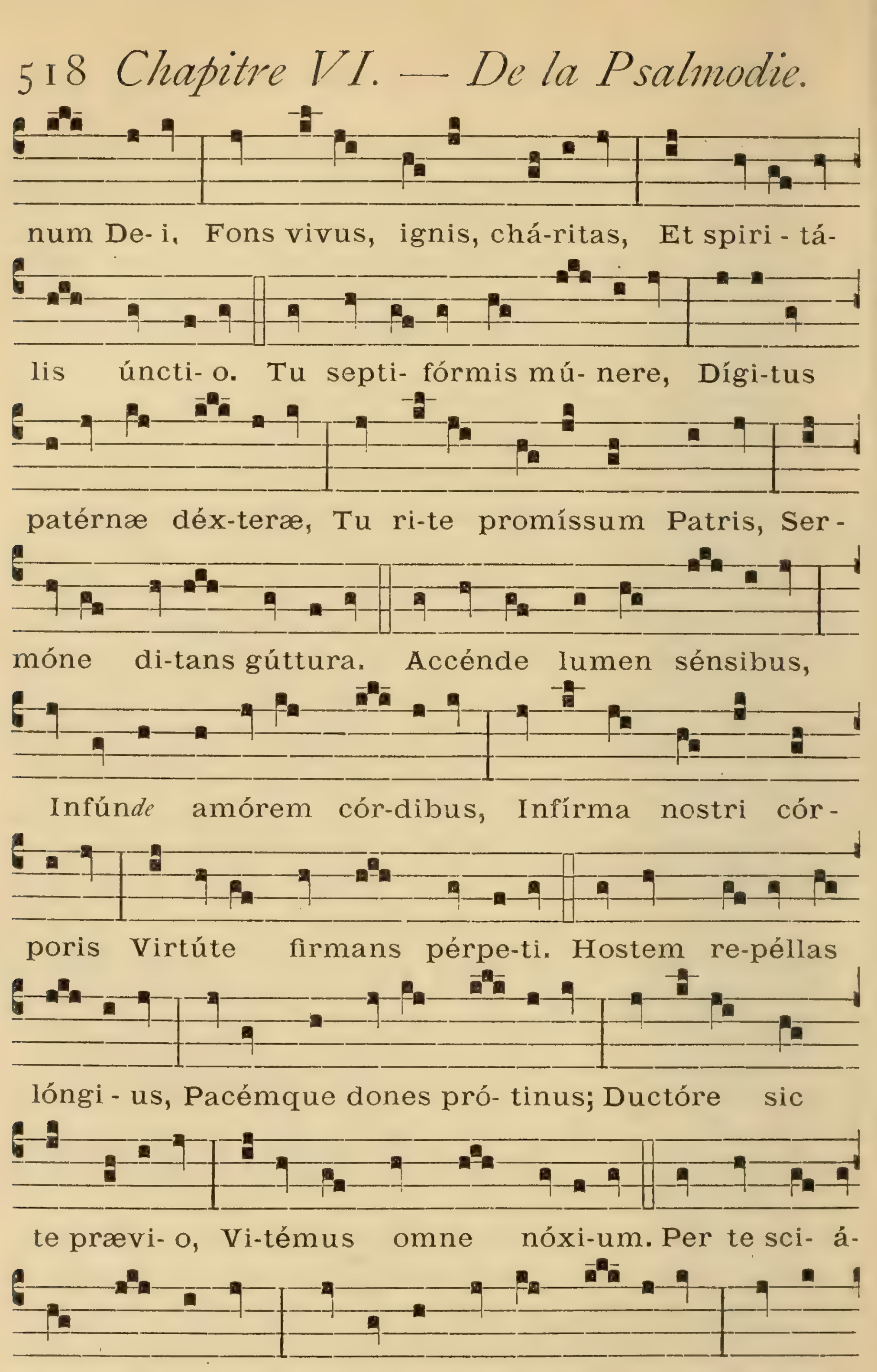
Enfin si, par la substitution d'un pied à un autre, deux syllabes brèves figurent à la place d'une longue, elles se chantent l'une et l'autre sur le même ton ou avec les mêmes notes que cette dernière.

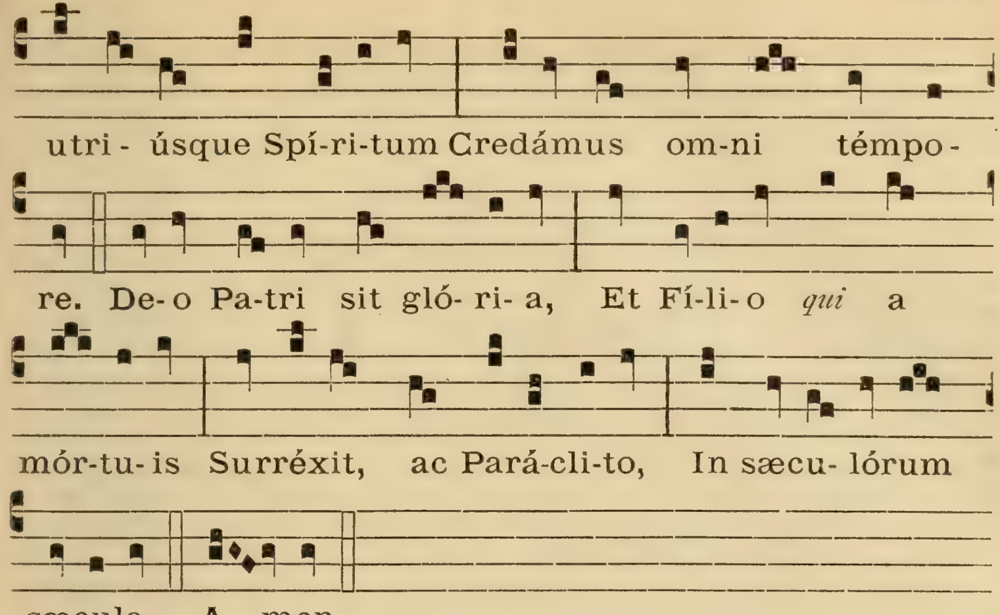
A ces règles nous ajouterons une observation, qu'il ne faut pas perdre de vue.

Quand il s'agit de modifier le chant des Hymnes, on doit en conserver autant que possible la contexture mélodique, ne pas séparer des notes qui doivent rester unies, ni rendre brèves celles qui par leur position comportent le caractère opposé, autrement le sens harmonique de la formule serait complètement détruit. Sans doute la pénultième dactylique s'oppose à ce résultat lorsqu'elle divise les groupes, mais quand le chant ne se rectifie que par l'addition d'une note, toutes les modulations restent intactes, et conservent leurs distinctions musicales.

Pour appuyer notre système, nous donnerons quelques exemples.

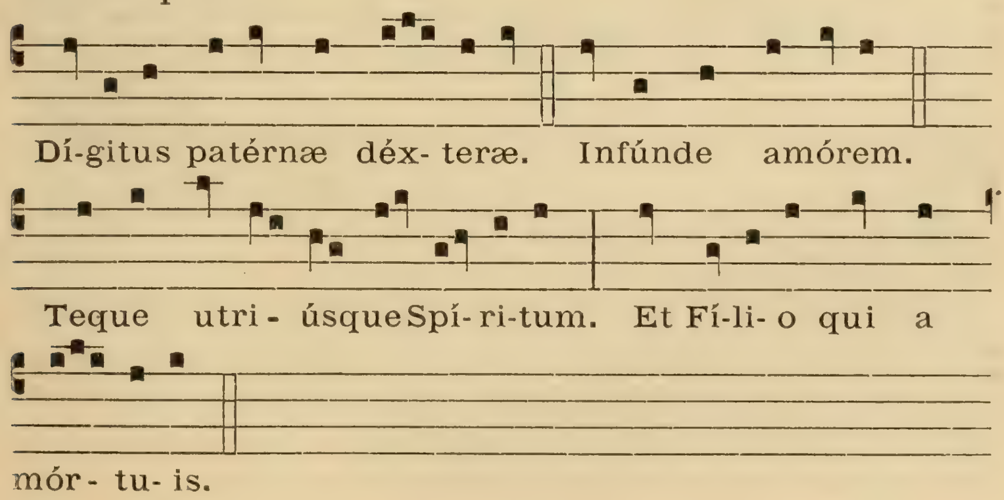



num De- i. Fons vivus, ignis, chá-ritas, Et spiri - tá-
lis úncti- o. Tu septi- fórmis mú- nere, Dígi-tus
patérnæ déx-teræ, Tu ri-te promíssum Patris, Ser -
móne di-tans gúttura. Accénde lumen sénsibus,
Infún*de* amórem cór-dibus, Infírma nostri cór -
poris Virtúte firmans pérpe-ti. Hostem re-péllas
lóngi - us, Pacémque dones pró- tinus; Ductóre sic
te prævi- o, Vi-témus omne nóxi-um. Per te sci- á-
mus da Patrem, Noscámus atque Fí- li- um, Te-*que*



On trouve réunis dans cette Hymne les trois points que nous avons expliqués : la pénultième du verbe *díceris* en face du clivus *sol fa*, une élision au verbe *infúnde*, à *Teque*, et au deuxième vers de la doxologie, et enfin dans *Digitus* deux syllabes brèves à la place d'une longue. Nous en avons fait la rectification conformément aux règles que nous avons posées.

L'Edition de Reims et Cambray modifie ainsi les deux derniers points :



Par cette méthode les groupes se divisent, et le chant devenu syllabique produit nécessairement des modulations différentes.



Autres exemples.

Hymne de la fête de tous les Saints.

Pla - cáre, Chris-te, sérvu-lis, Quibus Patris cle -

ménti - am, Tu- *æ* ad tribúnal grá-ti- æ, Patróna Vir -

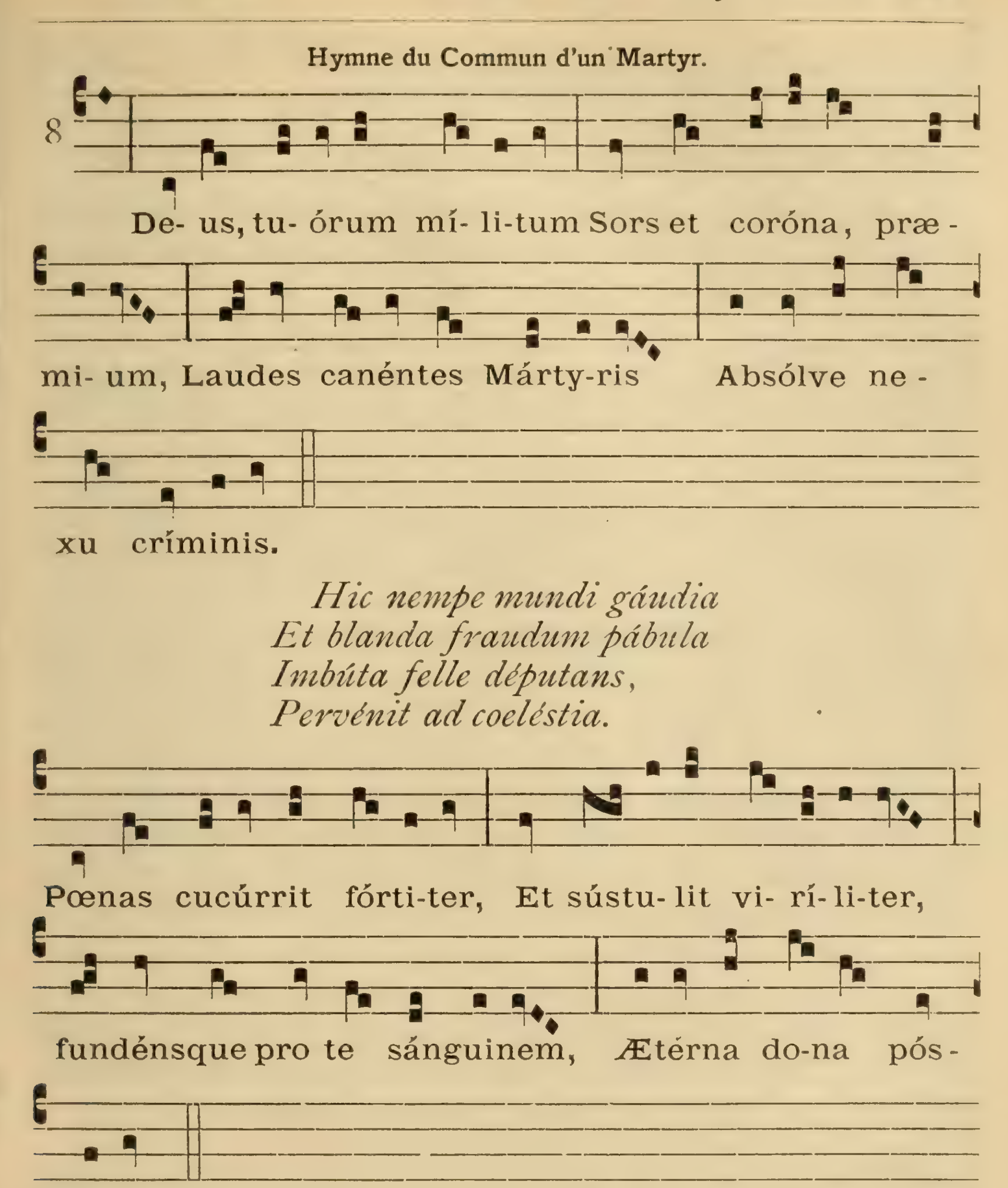
go póstu-lat.

Et vos beáta per novem
Distíncta gyros ágmina;
Antíqua cum praeséntibus,
Futúra damna péllite.

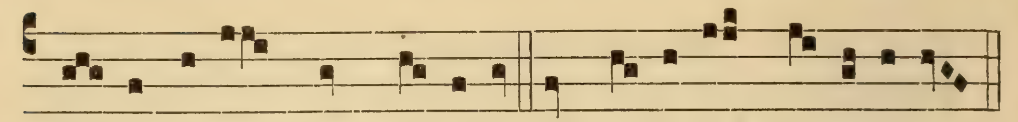
A- pósto- li cum Vá- tibus, A-pud sevé- rum Júdi -

cem, Veris re- órum flé-tibus Ex- pósci- *te* indulgén-

ti - am.

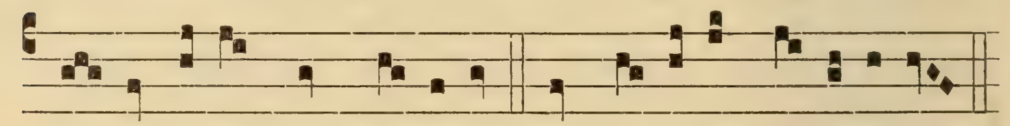


La rectification mélodique s'applique, dans la première de ces deux Hymnes, au substantif *Apóstoli*, et, dans la seconde, au verbe *sústulit*, qui ont la pénultième dactylique au regard du podatus *la ut* de la formule. Elle peut se faire également de cette manière :
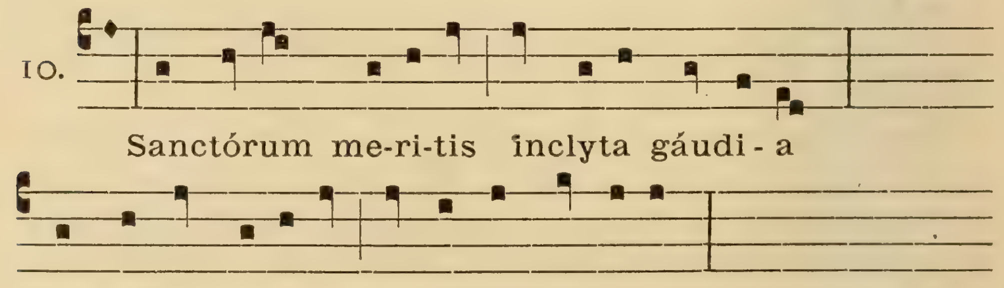


A-pósto- li cum Vá- tibus. Et sústu-lit vi- rí- li-ter.

Si l'on veut, comme en quelques Eglises, conserver l'ancien usage, on doit maintenir les groupes comme dans la première strophe, et chanter ainsi :

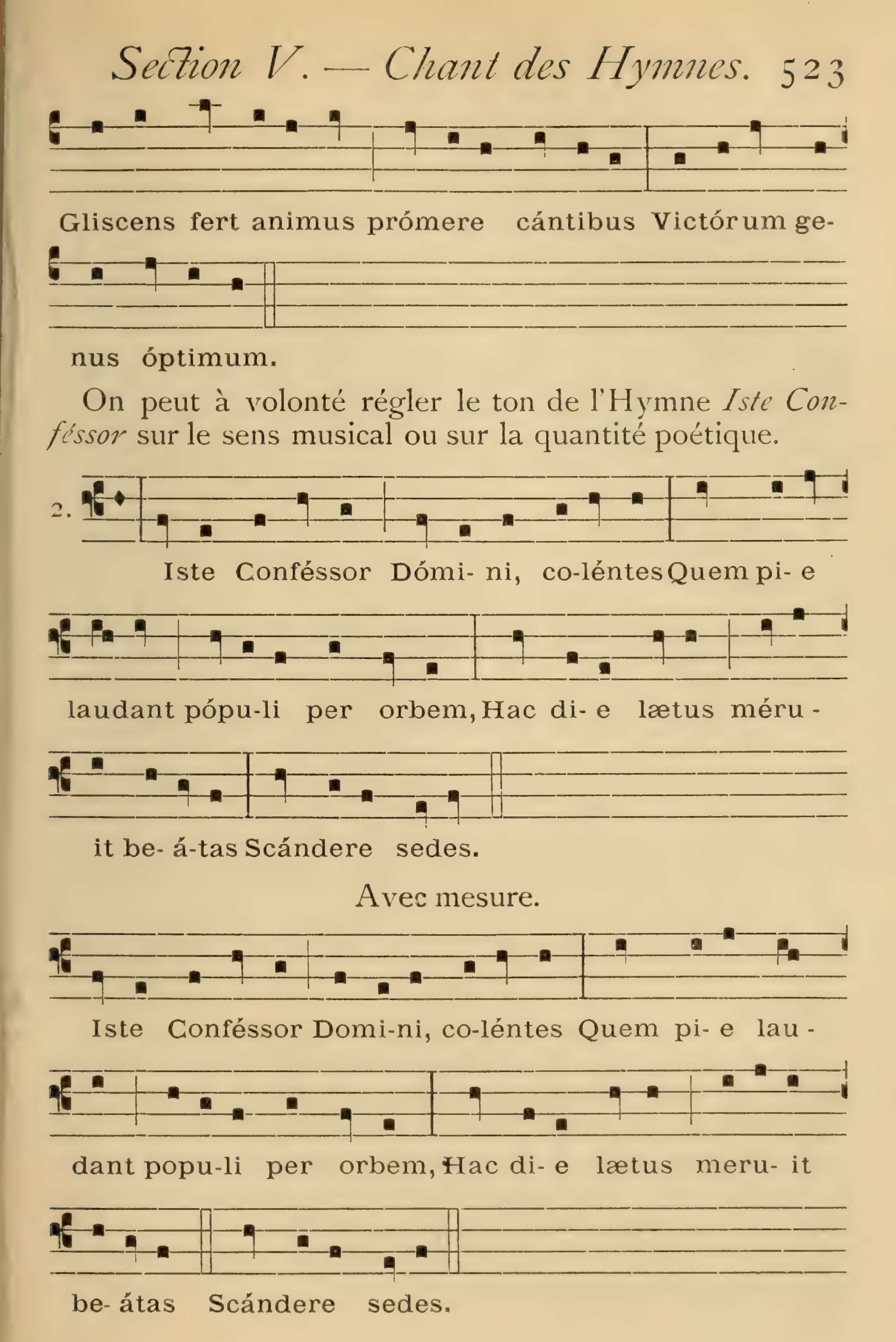


Apósto- li cum Vá- tibus. Et sústu-lit vi- rí-li- ter.
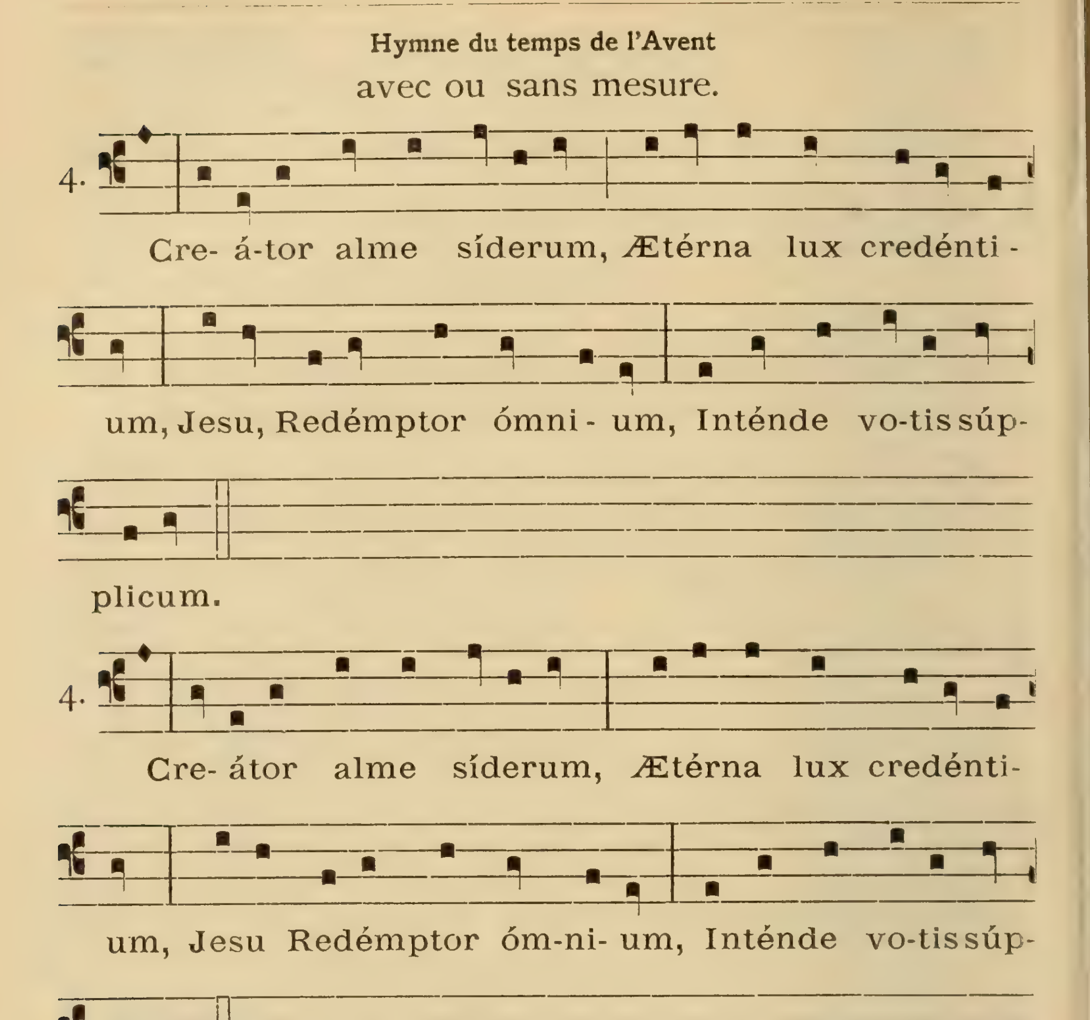
511. — L'accent tonique est marqué dans les Hymnes comme aux autres parties de l'Office, et doit conséquemment en régler la récitation, comme en français c'est le sens de la phrase qui sert de guide dans la lecture de la poésie, sans égard à l'agencement ou à la coupure des vers. La question du chant ne peut se résoudre de la même manière, parce que les formules mélodiques ont pris naissance à une époque où l'on ne faisait aucune distinction entre les diverses syllabes; dès lors, sauf l'exception pour la pénultième dactylique, il faut s'en tenir plutôt au sens musical du ton qu'à l'accentuation ou à la quantité prosodique du texte sacré. Cependant on trouve quelques mélodies qui ont été composées de manière à s'adapter avec une certaine précision à la mesure de la poésie. Nous citerons en ce genre l'Hymne des Vêpres au Commun de plusieurs Martyrs, qui doit être notée et chantée ainsi :



Pangámus so-ci - i, gestaque fórti- a :

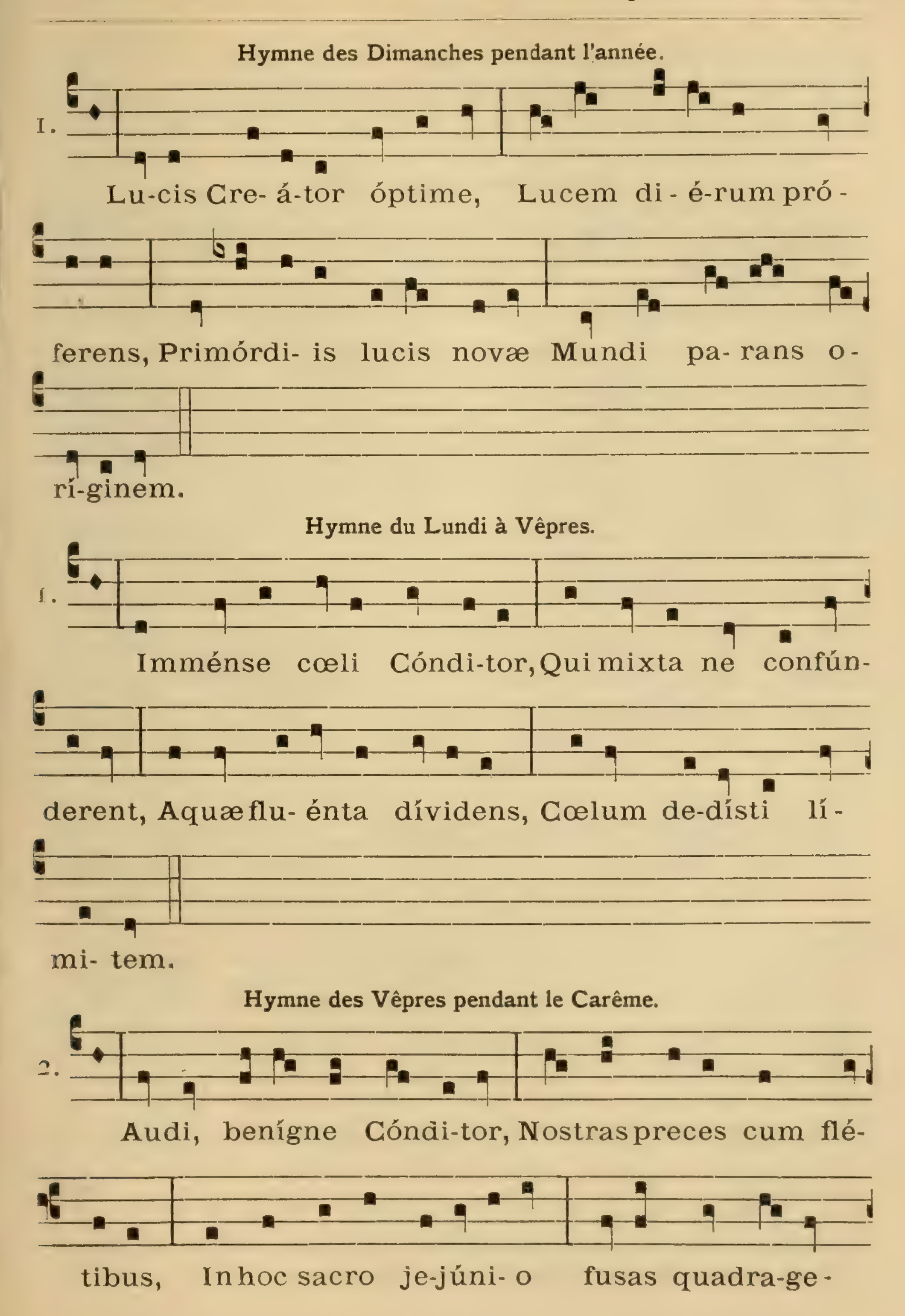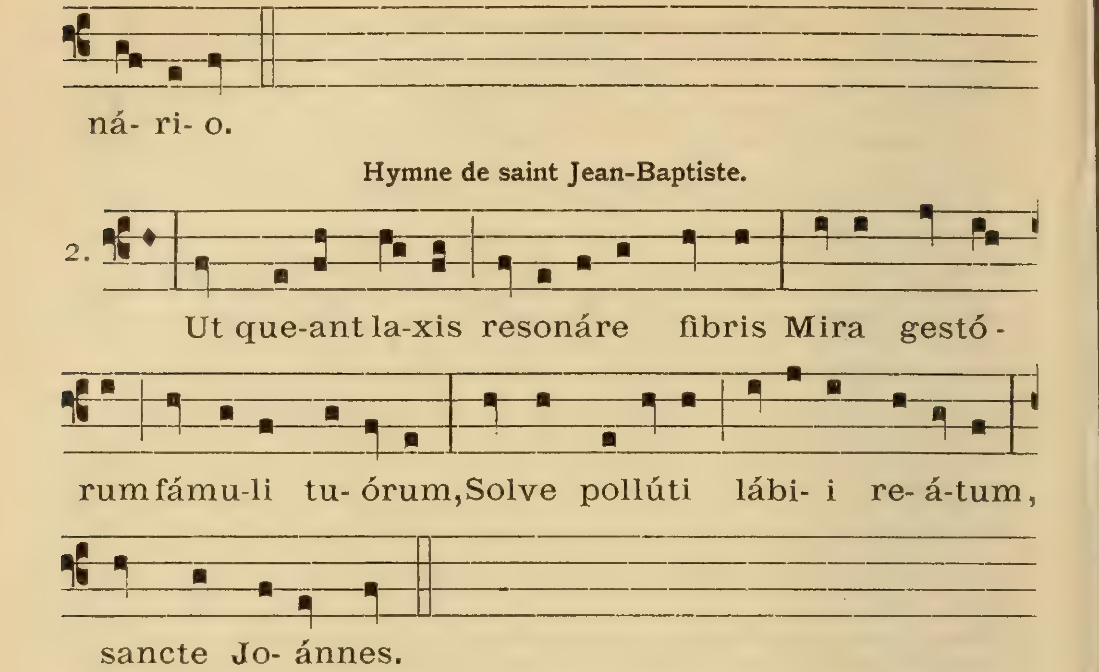


On peut à volonté régler le ton de l'Hymne *Iste Conféssor* sur le sens musical ou sur la quantité poétique.
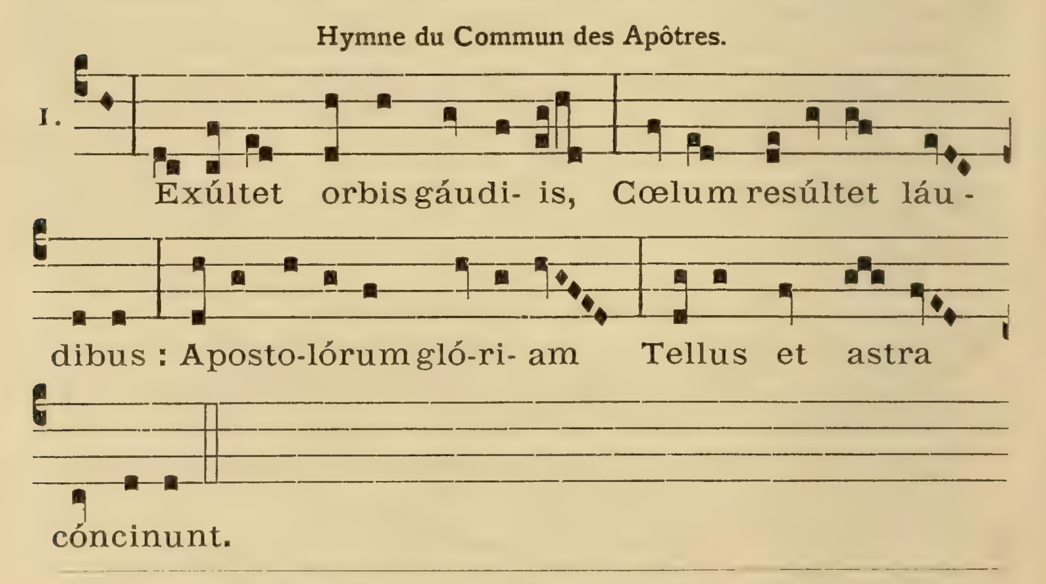


En exécutant les Hymnes, on ne perdra pas de vue les règles qui s'appliquent aux syllabes brèves (nos 329 et 335): c'est surtout lorsque le chant est mesuré qu'elles doivent être égales en durée; toute nuance de semi-brève romprait la cadence symétrique que comporte la poésie, et produirait sur l'harmonie des effets désagréables.

512. — Nous ajouterons encore ici quelques Hymnes parmi les plus remarquables.


Hymne des Dimanches pendant l'année.
1.
Lu-cis Cre- á-tor óptime, Lucem di - é-rum pró -
ferens, Primórdi- is lucis novæ Mundi pa- rans o-
rí-ginem.
Hymne du Lundi à Vêpres.
1.
Imménse cœli Cóndi-tor, Qui mixta ne confún-
derent, Aquæ flu- énta dívidens, Cœlum de-dísti lí -
mi- tem.
Hymne des Vêpres pendant le Carême.
2.
Audi, benígne Cóndi-tor, Nostras preces cum flé-
tibus, In hoc sacro je-júni- o fusas quadra-ge -



Ces quatre Hymnes sont extraites de l'Antiphonaire de Valfray, mais, sauf la première, elles diffèrent très-peu du chant de l'Edition de Reims et Cambray[1].



[1] L'Hymne *Lucis Creátor* se chante, dans cette édition, sur le ton appliqué ci-dessus (n° 508) à l'Hymne *Jam lucis.*

On peut terminer le deuxième et le quatrième vers d'une manière plus conforme aux manuscrits en remplaçant par un *ut* syllabique le podatus *ut ré* qui affectait la pénultième :

Cœlum resúltet láudibus. Tellus et astra cóncinunt.
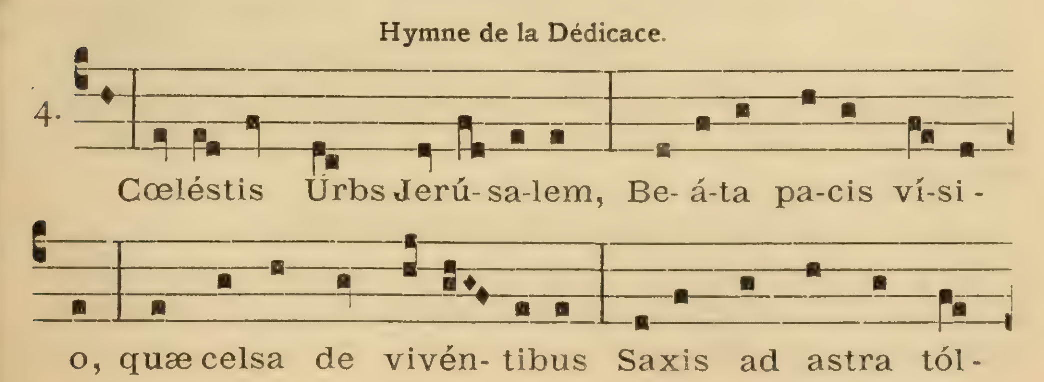
Hymne du Commun des Vierges.
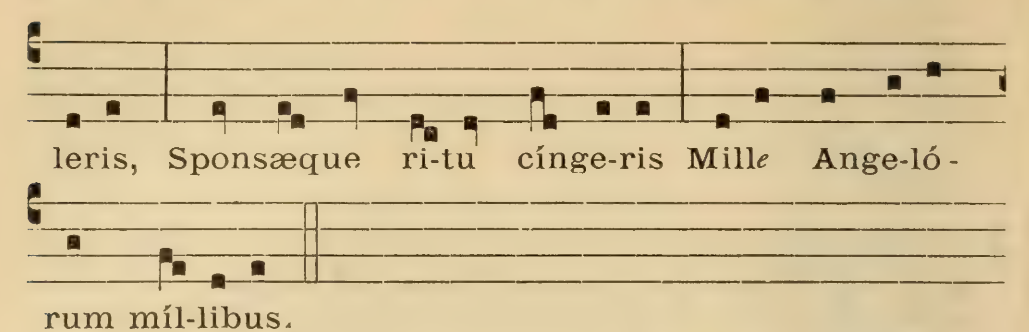
Vírginis Proles, Opi-féxque Matris, Virgo quem gessit, peperítque Virgo, Vírginis partos cánimus decóra Morte tri- úmphos.

Pour une Vierge non Martyre, à la place des deux derniers vers, on dit :
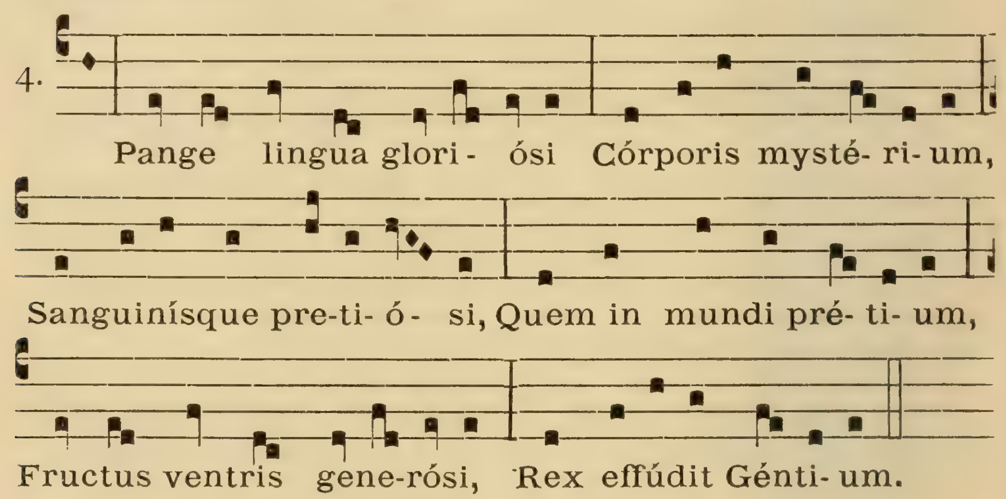
Vírginis festum cánimus beátae :
Accipe votum.

Hymne de la Dédicace.





Comme moyen de comparaison nous reproduisons également le chant de l'ancienne Hymne de la Dédicace, et, pour éviter la pénultième dactylique de *Jerúsalem* (n° 306), nous prenons le texte de l'Hymne *Pange lingua*, qui est de la même mesure.

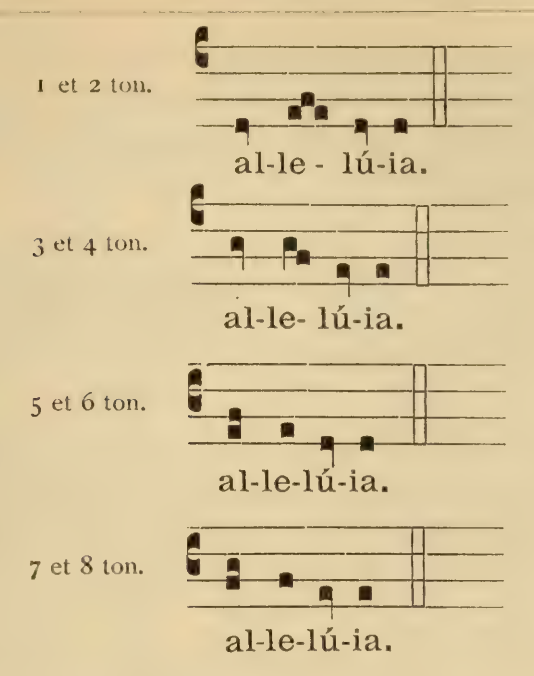


Section VI.—DE QUELQUES CHANTS PARTICULIERS.

513. — Nous avons encore à faire connaître quelques chants qui, comme la Psalmodie, sont communs à divers Offices. On les trouve notés à la fin de tous les livres de chœur, où il faut se reporter si on ne veut les exécuter de mémoire.

ALLELUIA A LA FIN DES ANTIENNES.

514. — Pendant le Temps pascal on ajoute un *allelúia* à toutes les Antiennes qui n'en ont point, et on le chante ainsi selon les différents tons :



ALLELUIA ET *GLORIA* A LA FIN DES RÉPONS.

515. — Cette partie de l'Office qui se chante à Matines après les Leçons est connue sous le nom de Répons. Elle contient deux divisions principales, le Répons proprement dit et le Verset.

Le Répons se compose, comme tous les textes psalmodiques (nº 443), de deux parties séparées par un astérisque, et dont la seconde est appelée la reprise, parce qu'elle se répète après le Verset.

Le dernier Répons de chaque Nocturne se termine par le ℣. *Glória Patri*, après lequel on répète la reprise une seconde fois.

Quelques Répons contiennent une division de plus et ont deux reprises, l'une servant après le Verset, et l'autre après le *Glória Patri*.

Les Répons, qui font partie des Matines, peuvent encore se chanter soit aux diverses Processions qui ont lieu pendant l'année et les Dimanches et jours de fêtes avant la Messe conventuelle ou paroissiale, soit pendant les Expositions et aux Saluts du Saint Sacrement, et, dans ces dif-

férents cas, ils se terminent toujours par le ℣. *Glória Patri* de la même manière qu'à la fin des Nocturnes.

Pendant le Temps pascal, un *allelúia* s'ajoute aux Répons qui n'en ont point, et se chante ainsi :

Premier ton.

al-lelú - ia.

Deuxième ton.

al-le - lú-ia.

Troisième ton.

alle - lú - ia.

Quatrième ton.

al- le - lú - ia.

Cinquième ton.

al-le - - lú - ia.

Sixième ton.

alle - lú - ia.

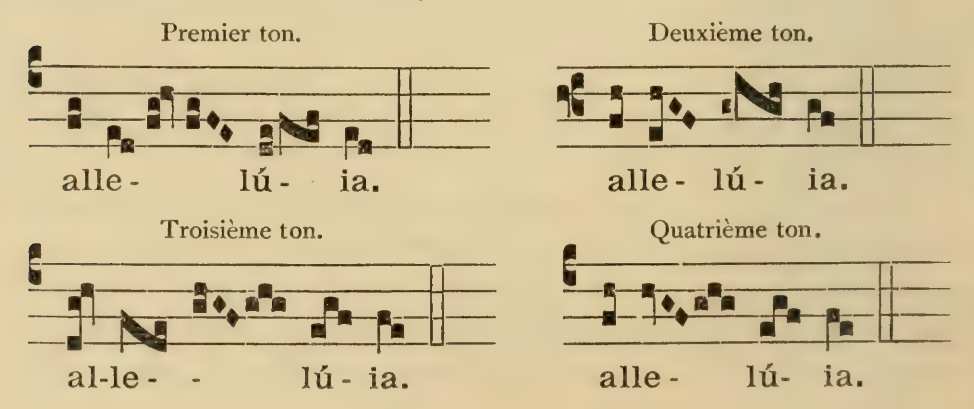
Septième ton.
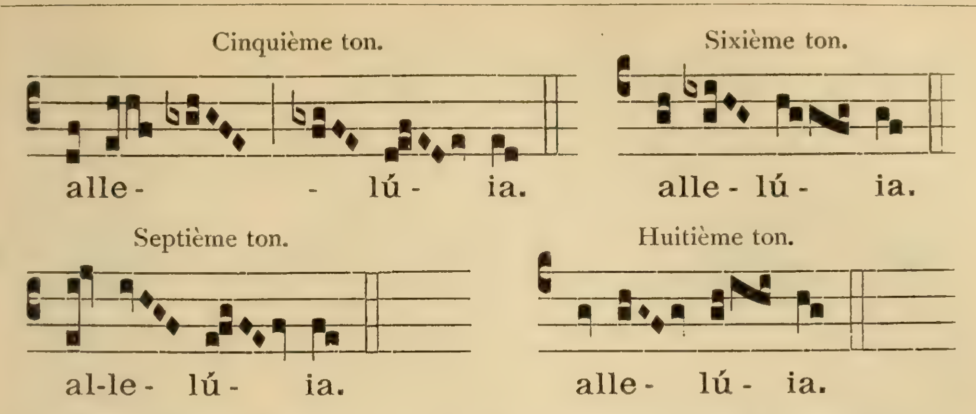
alle - - lú - ia.

Huitième ton.

alle - lú - ia.

Ces formules sont remplacées par les suivantes dans l'Antiphonaire de Valfray :





Le Verset des Répons ne se termine jamais par *allelúia.*

Le chant du ℣. *Glória Patri* se fait sur des formules qui varient suivant les différents tons, et sont communes à tous les Répons qui n'en ont point de propre. Nous en donnons ici le tableau.

Premier ton.
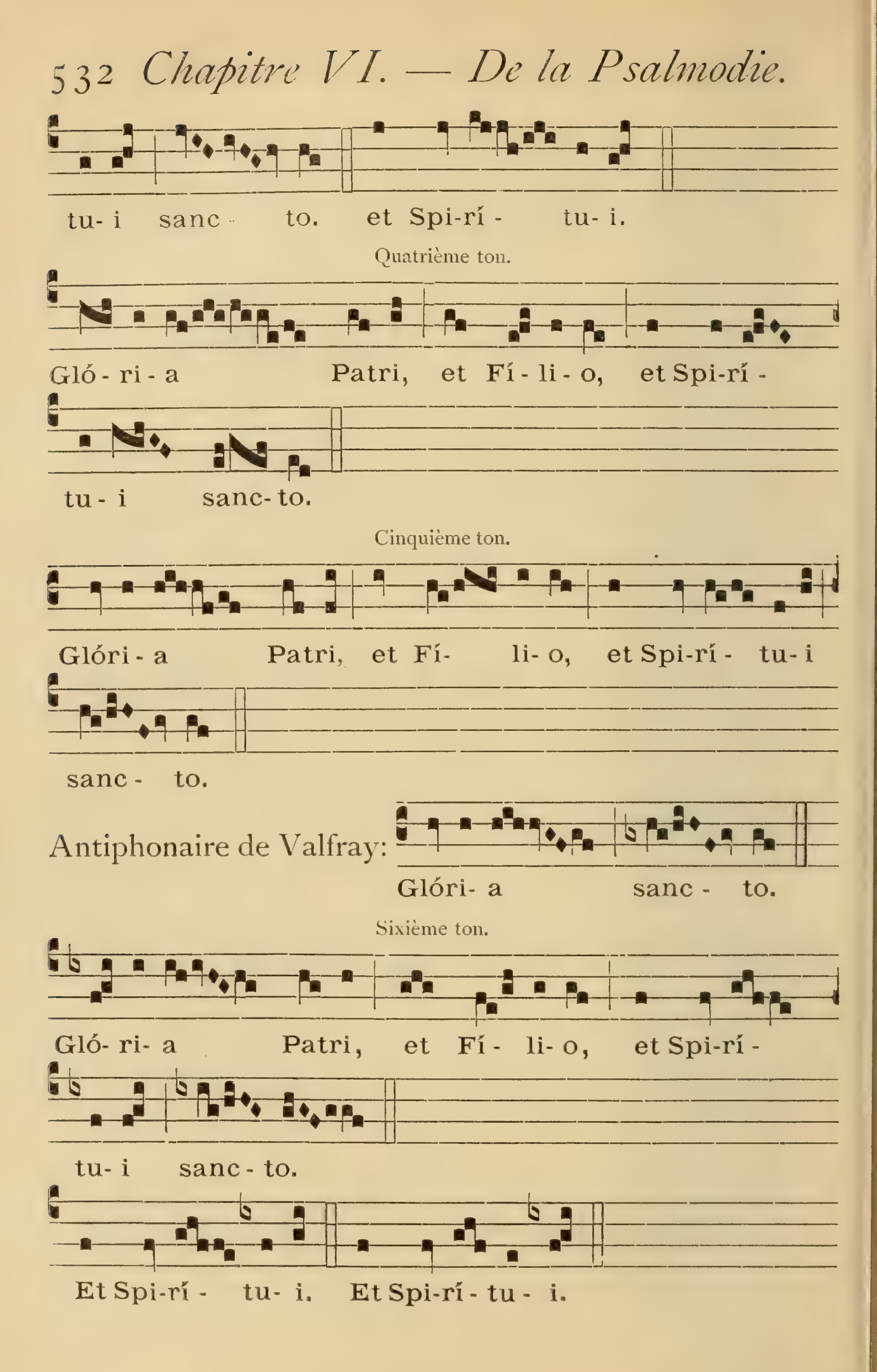
Gló-ri- a Patri, et Fí- li- o, et Spi-rí - tu- i
sanc - to.

Deuxième ton.

Gló - ri- a Patri, et Fí - li- o, et Spi-rí - tu- i
sanc - to.

Troisième ton.

Gló - ri- a Pa-tri, et Fí-li- o, et Spi-rí -


tu- i sanc - to. et Spi-rí - tu- i.
Quatrième ton.
Gló - ri - a Patri, et Fí - li - o, et Spi-rí -
tu - i sanc- to.
Cinquième ton.
Glóri - a Patri, et Fí- li- o, et Spi-rí - tu- i
sanc - to.
Antiphonaire de Valfray:
Glóri- a sanc - to.
Sixième ton.
Gló- ri- a Patri, et Fí - li- o, et Spi-rí -
tu- i sanc - to.
Et Spi-rí - tu- i. Et Spi-rí - tu - i.

Septième ton.

Gló - ri- a Patri, et Fí - li- o, et Spi-rí -

tu- i sanc - to[1].

Huitième ton.

Gló- ri- a Patri, et Fí- li- o et Spi- rí -

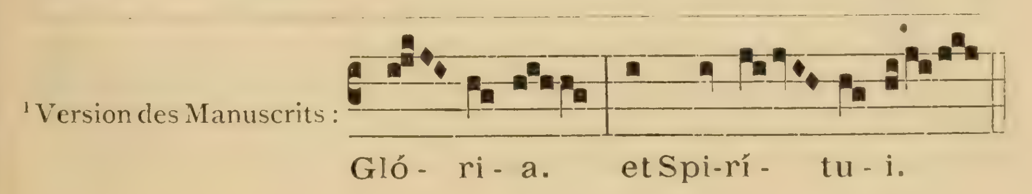
tu- i sanc - to. Gló-ri- a.

Pendant le temps de la Passion, le ℣. *Glória Patri* est remplacé par la répétition du Répons depuis le commencement jusqu'au Verset.

Section VII. — DES REPONS BREFS.

516. — Le Répons bref est ainsi appelé parce qu'il est plus court de texte et de chant que le Répons proprement dit, mais il est également divisé en deux parties par un astérisque, et suivi d'un Verset.

Il est chanté par deux clercs, et le chœur le répète de la même manière; en second lieu se dit le Verset, auquel on répond par la reprise, puis vient le ℣. *Glória Patri*, après lequel le chœur répète encore une fois le Répons, et,



pendant le temps de la Passion, cette répétition intégrale se fait après la reprise et sans *Glória.*

Le Répons bref ne se dit qu'aux petites Heures et à Complies, et il a sa place après le Capitule. Toujours le même à Prime et à Complies, il ne varie suivant les divers Offices qu'à Tierce, Sexte et None, et le Bréviaire présente à cet égard une ingénieuse combinaison : ordinairement et sauf quelques variantes, ce sont les Versicules des Matines qui servent tour à tour de Répons brefs, et comme les petites Heures ont aussi leurs Versicules, on dit à Tierce celui du deuxième Nocturne, et à Sexte celui du troisième, de sorte que le texte qui compose le Versicule à l'une de ces Heures canoniales se répète comme Répons bref à la suivante; puis vient le tour du Versicule des Laudes, qui se dit à None et aux deuxièmes Vêpres, et ainsi se répètent aux Heures du jour les quatre Versicules de l'Office de la nuit.

Hors le Temps pascal, le chant du Répons bref se fait sur deux formules, l'une pour l'Avent, et l'autre pour le restant de l'année, mais à Prime le ℟. br. *Christe fili Dei vivi* se chante toujours comme pendant l'année et ne varie jamais.
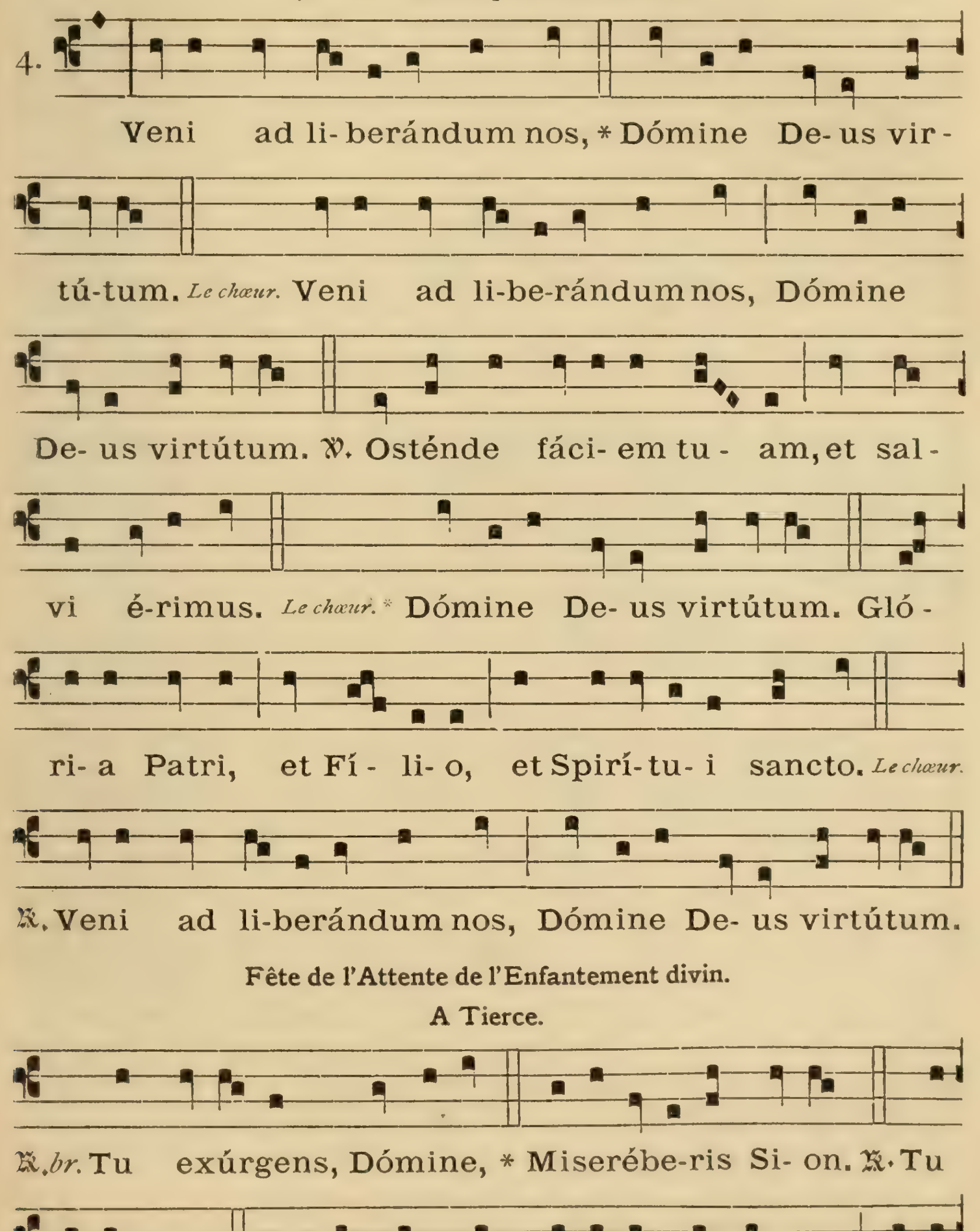
517. — Au temps de l'Avent le Répons bref s'exécute sur la corde *fa*, et commence directement sans aucune modulation. La médiation se fait par un clivus *fa mi*, un *ré* syllabique, et un podatus *mi fa* suivi de *sol* :

La seconde partie, qui forme la reprise, se compose des notes syllabiques *sol mi fa ré ut*, ces deux dernières quelquefois liées, et se termine par le podatus *ré fa*, un *fa* isolé, et le clivus *fa mi.*
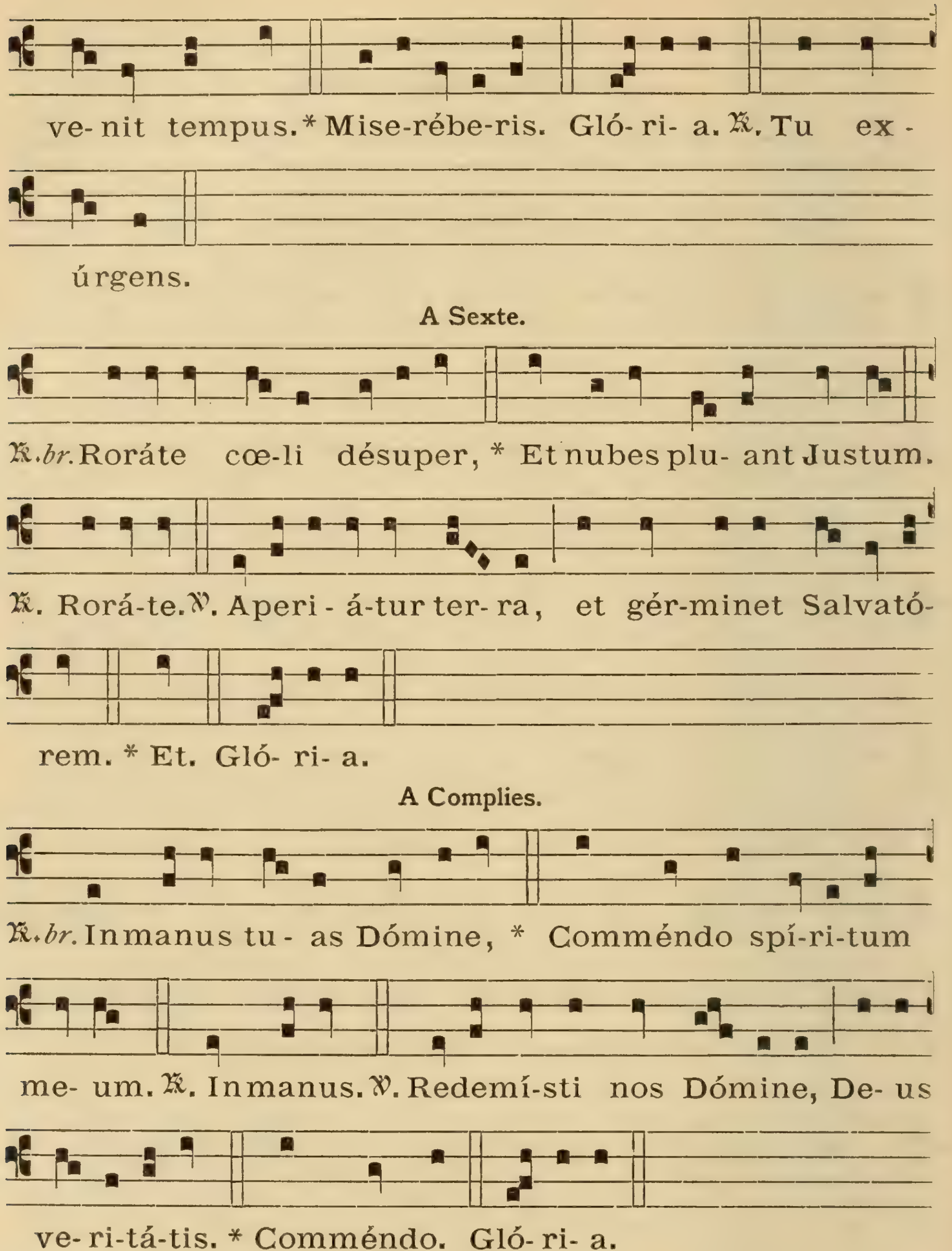
Le Verset commence par *ut* suivi de la ligature *ré fa*, et, après une médiation *mi fa ré ut* sur la syllabe accentuée, il finit comme la première partie du Répons. Le ℣. *Glória Patri*, se module absolument de la même manière.

Exemples.

℟. br. de Tierce pendant l'Avent.



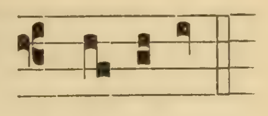
exúrgens. ℣. Quia tempus mise-réndi e-jus, quia



Ce Répons bref a la même intonation que le Verset.

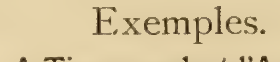
Le chant contenu aux exemples précédents subit quelques modifications dans les éditions de Valfray et de Ber-

naudat : à la médiation du Répons la tierce *fa ré* remplace la seconde *fa mi*, et s'applique à la syllabe suivante :
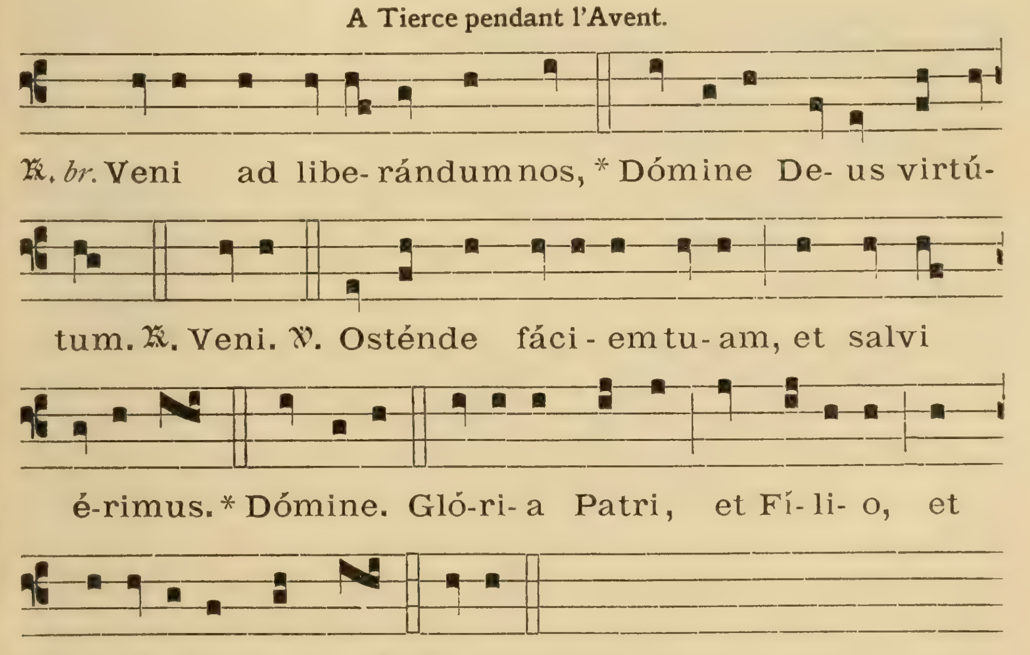


Le Verset, qui finit de la même manière, n'a pas de médiation, et son dernier *sol* vibre en *fa*.

Le ℣. *Glória Patri* commence directement sur la corde *sol*, et exprime ensuite une double accentuation *sol la* et un clivus *la fa*: et sa terminaison se fait comme à la méthode précédente, mais avec la vibration du *sol* final.



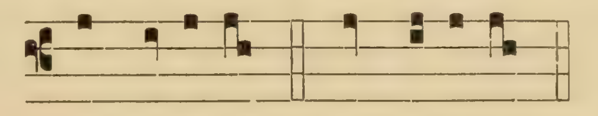
Exemples.

A Tierce pendant l'Avent.



Spirí-tu- i sancto. ℟. Veni.

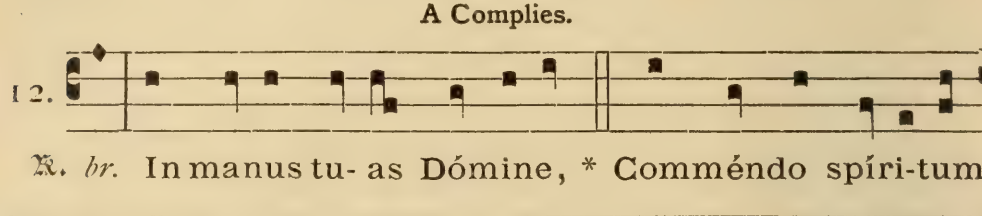
La pénultième dactylique a fait supprimer le clivus de la médiation : pour le rétablir nous chanterons :

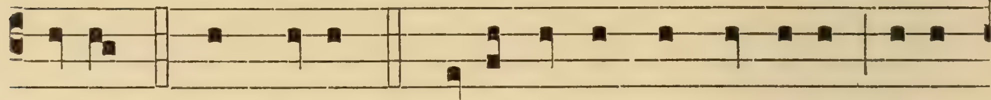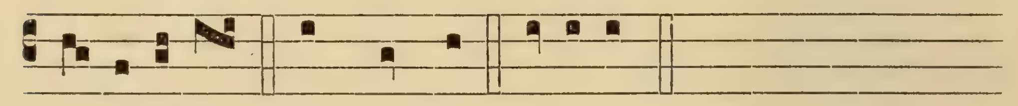


Et Fí- li- o, *ou* Et Fí-li- o.

L'Antiphonaire de Valfray transpose ce chant à la quarte inférieure, et lui donne l'échelle en *si* comme dans l'exemple suivant :

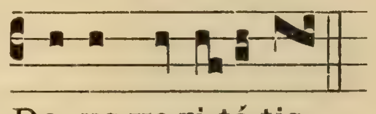
A Complies.







Ici le Verset, pour être conforme à l'exemple précédent, aurait dû se terminer ainsi :



Le clivus n'a été anticipé que parce qu'on a considéré comme brève la seconde syllabe de *veritátis.*

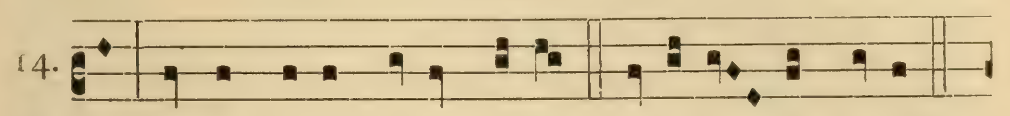
518. — Pendant l'année le Répons bref, qui se chante sur l'échelle en *ut*, commence directement par la tonique, et sa médiation précédée d'une accentuation en *ré* s'exprime par les deux secondes *ré mi, mi ré.*

La reprise se compose des notes *ut ré mi*, des deux groupes *ré ut la*, *ut ré*, et de *ré* et *ut* syllabiques : ces notes se lient ou se séparent selon que le texte le comporte, mais elles doivent toujours se suivre sans intermédiaire, de sorte qu'on chante directement, et au besoin avec l'accentuation en *ré*, les syllabes qui seraient en excédant.

Le Verset commence sur la corde *mi*, et contient à la médiation le podatus *mi fa* suivi d'un mouvement accentué *ré mi ré*, après lequel il continue sur le ton de *ré*, et se termine par les notes syllabiques *mi ré ut ré* et la ligature

ré mi. La même modulation s'applique en tout au ℣. *Glória Patri.*

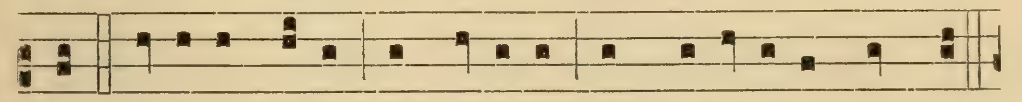
A Prime.

14. 

℟. *br.* Christe Fi-li De-i vivi, * Mise-ré- re nobis.



℟. Christe. ℣. Qui sedes ad déxteram Patris. * Mise-ré-



re. Gló-ri-a Patri, et Fí-li- o, et Spi-rí-t-u-i sancto.



℟. Christe.

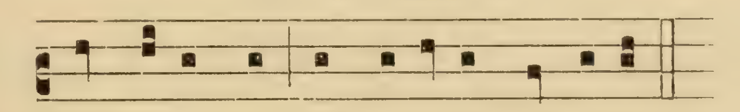
Le Verset de ce ℟. *br.* varie à raison du Temps ou de certaines fêtes, et, à sa place, on dit :

Pendant l'Avent, même à l'Office des Saints, excepté à l'Immaculée Conception et pendant l'Octave.



℣. Qui ventúrus es in mundum.

Toutes les fois que l'Hymne se termine par la Doxologie *Jesu tibi... qui natus es.* (n° 509).



℣. Qui natus es de Ma-rí- a Vírgine.

A la fête des Sept Douleurs.

En Carême.



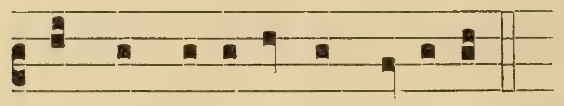
Qui passus es pro hómine.

En Septembre.



Qui passus es propter nostram salútem.

A l'Epiphanie et à la Transfiguration.



Qui apparu- ísti hódi- e.

Au Sacré-Cœur.



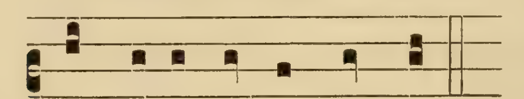
℣. Qui passus es pro nobis.

A la fête du Précieux Sang.



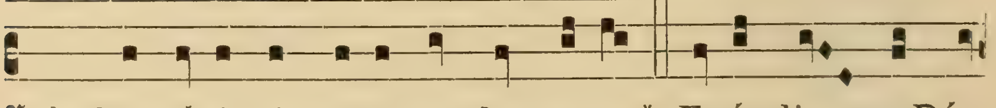
℣. Qui tu- o nos sánguine rede-místi.

A la fête du Saint Rédempteur.

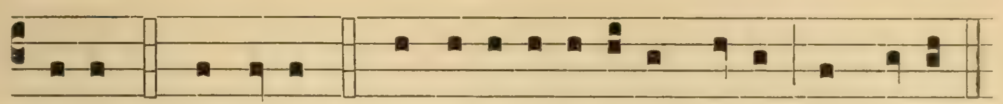


℣. Qui redemí-sti mundum.

Le Dimanche à None.

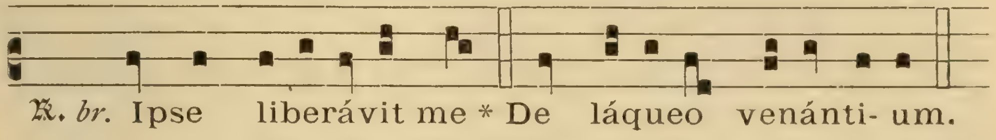


℟. *br.* Clamávi in toto corde me- o : * Exáudi me Dó-



mine. ℟. Clamávi. ℣. Jus-ti- fica-ti- ónes tu- as re- quíram.

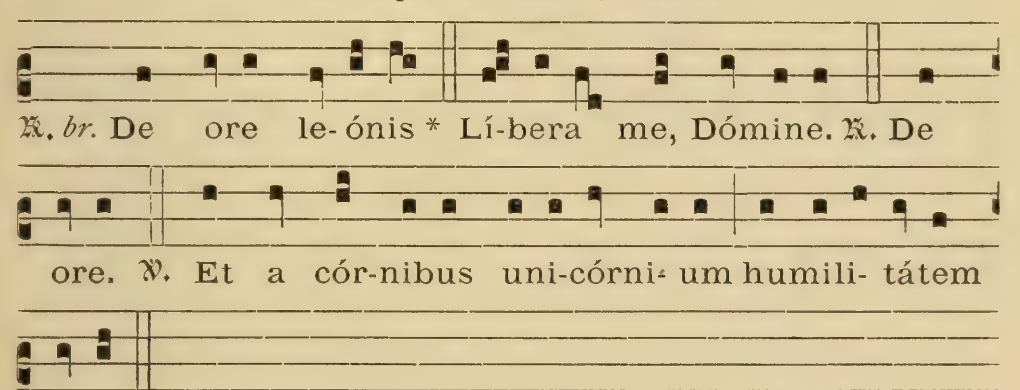
A Sexte, pendant le Carême.





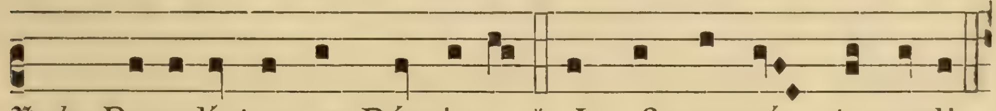
℣. Et a verbo áspe-ro.

Au Temps de la Passion, à Sexte.



me- am.

La Sainte Trinité, à Sexte.

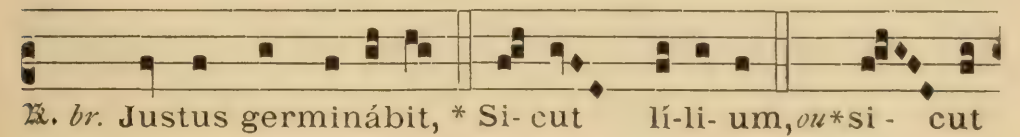


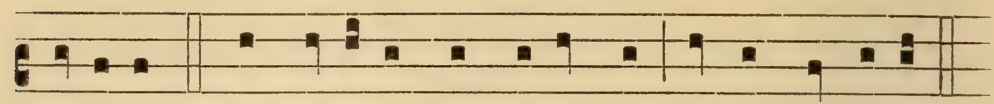
℟. *br.* Benedíctus es Dómine, * In firmamén- to cœli.



℣. Et laudábi- lis, et glo-ri- ósus in sæcula.

Saint Joseph, à None.



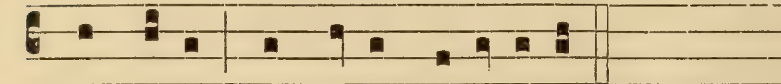


lí-li- um. ℣. Et florébit in ætérnum ante Dóminum.

Commun d'un Confesseur, à Sexte.

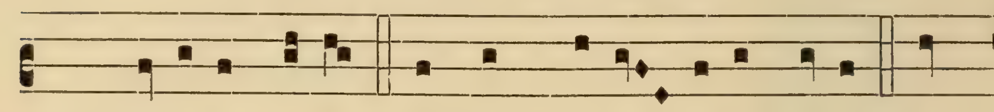


℟. *br.* Os justi * Medi-tábitur sa- pi- énti- am. ℣. Et lin-



gua e-jus loquétur judí-ci-um.

Fêtes de la B. V. Marie, à Tierce.

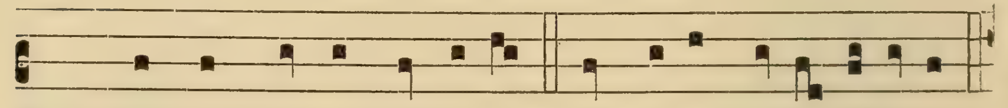


℟. *br.* Spéci- e tu- a, * Et pulchritú- dine tu- a. ℣. In-

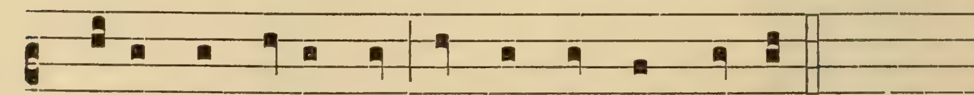


ténde, próspere procéde, et regna.

Dédicace de l'Eglise, à None.



℟. *br.* Hæc est domus Dómini * fírmiter ædi- ficáta.

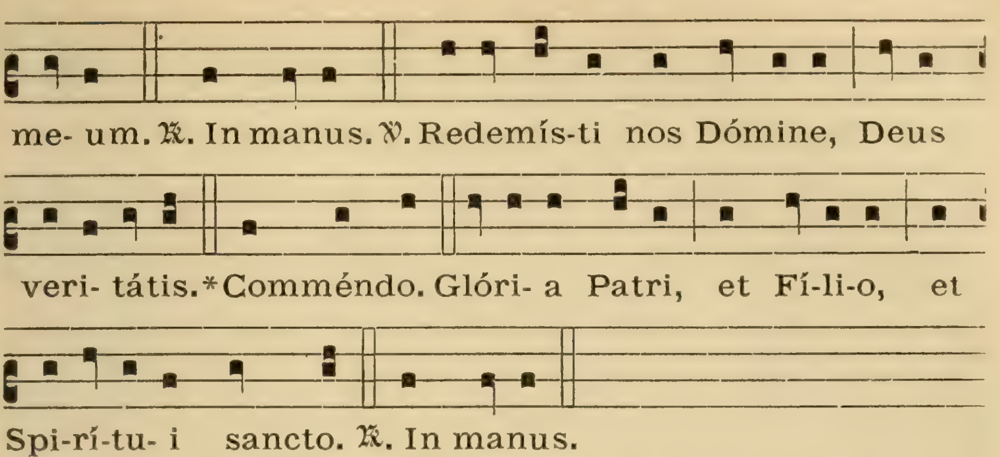


℣. Bene fundáta est supra firmam petram.

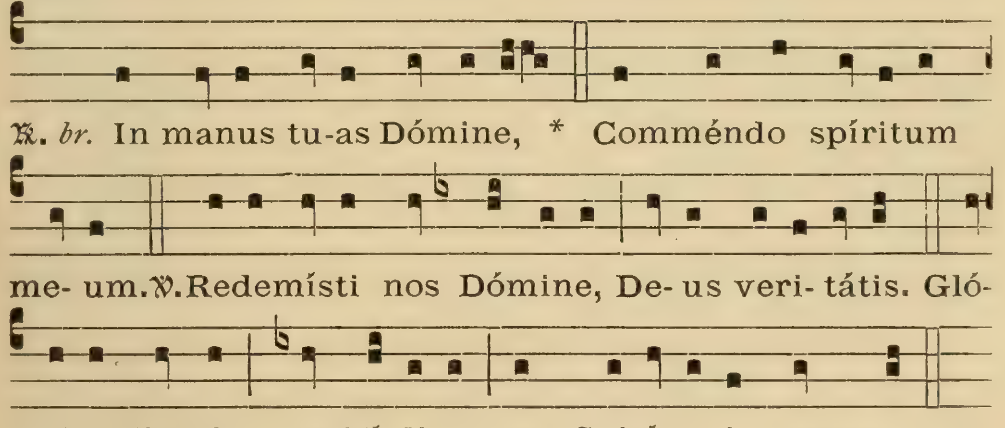
A Complies.



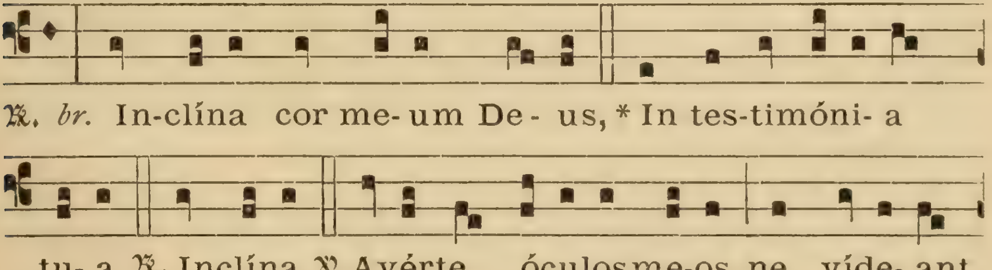
℟. *br.* In manus tu-as Dómine, * Comméndo spí- ritum
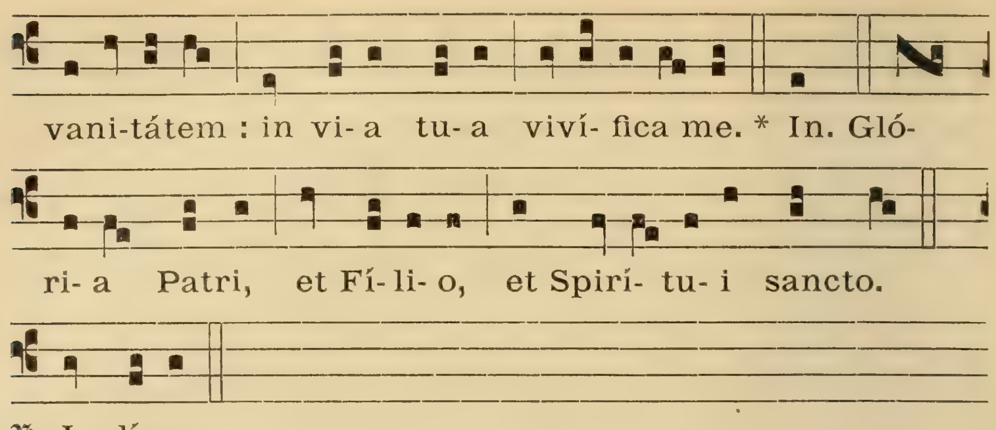


Dans l'Antiphonaire de Valfray, la reprise ne descend pas à la tierce, et le Verset n'a jamais que deux accentuations :



Le Répons bref se chante à Tierce les Dimanches pendant l'année sur le ton particulier qui suit :





519. — Pendant le Temps pascal, le Répons bref est de forme syllabique et du même mode que pendant l'année, et se chante directement sur la corde *ut*, mais à la médiation la pénultième est élevée d'un ton en *ré*, et la seconde partie se termine par les notes *si ré mi*. Viennent ensuite deux *Allelúia*, qui servent de reprise, et se modulent, le premier par un *mi*, un clivus *mi ré*, et les deux notes syllabiques *ré ut*, et le second par un *la* suivi des deux groupes *ut ré*, *ré ut*, et d'un *fa* final.

La mélodie du Répons s'applique au Verset, après lequel a lieu la reprise des deux *Allelúia*.

Le ℣. *Glória Patri* commence par la modulation finale du Répons, puis continuant sur la corde *mi*, il exprime sa médiation par un podatus *mi fa* sur la pénultième, et se termine par les notes *ré mi ré* et le clivus *ré ut*.

Ce chant est en usage à tous les Offices indistinctement, car on ajoute pendant le Temps pascal deux *Allelúia* à tous les Répons brefs soit au Propre, soit au Commun des Saints, et alors l'astérisque ne sert plus que d'une simple médiation, parce que la reprise ne se compose toujours que des deux *Allelúia*.

On chante encore les Répons brefs avec *Allelúia* aux fêtes de la Nativité de N. S. Jésus-Christ, de l'Epiphanie, du Saint Nom de Jésus, du Saint Sacrement, et de la

Transfiguration, mais cette exception ne s'applique pas à Prime ni à Complies.

Exemples.

A Prime.

℟. *br.* Christe, Fi-li De- i vivi, mi-serére nobis, * Alle-lúi-a, alle-lúi- a. *Le Chœur.* Christe Fi-li De- i vivi, mise-rére nobis, alle- lúi-a, alle-lúi- a. ℣. Qui surrexí-sti a mórtu- is. * Alle- lúi-a, alle-lúi- a. Gló-ri- a Pa-tri, et Fí-li- o, et Spi-rítu- i sancto. *Le Chœur.* Christe fi-li, *comme ci-dessus jusqu'au Verset.*

Depuis l'Ascension jusqu'à la Pentecôte.



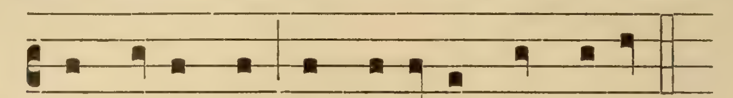
℣. Qui scandis super sídera.

Pendant l'Octave de la Pentecôte.



℣. Qui sedes ad déxteram Patris.

Aux Offices du Saint Sacrement et de la B. V. Marie.



℣. Qui natus es de Ma-rí- a Vír- gine.

A Sexte.

℟. *br.* Surréxit Dóminus vere, * Alle- lú-ia, alle- lú-ia.

℟. Surréxit. ℣. Et appáru- it Simóni. * Alle- lú-ia.

Gló-ri-a.

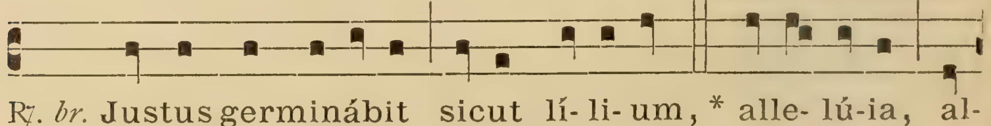
A None.
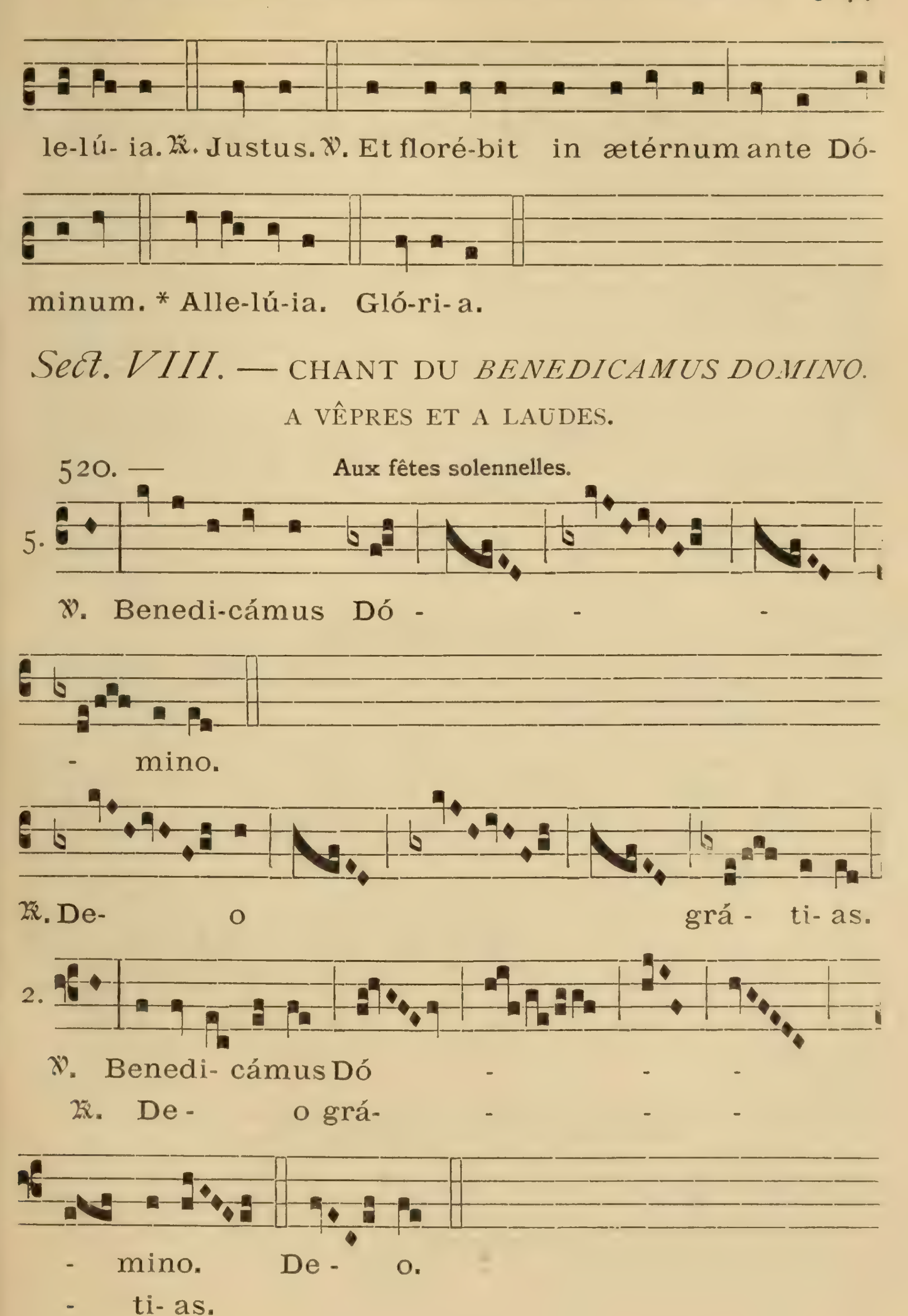
℟. *br.* Gaví-si sunt di- scípu-li, * Alle-lú-ia, alle-

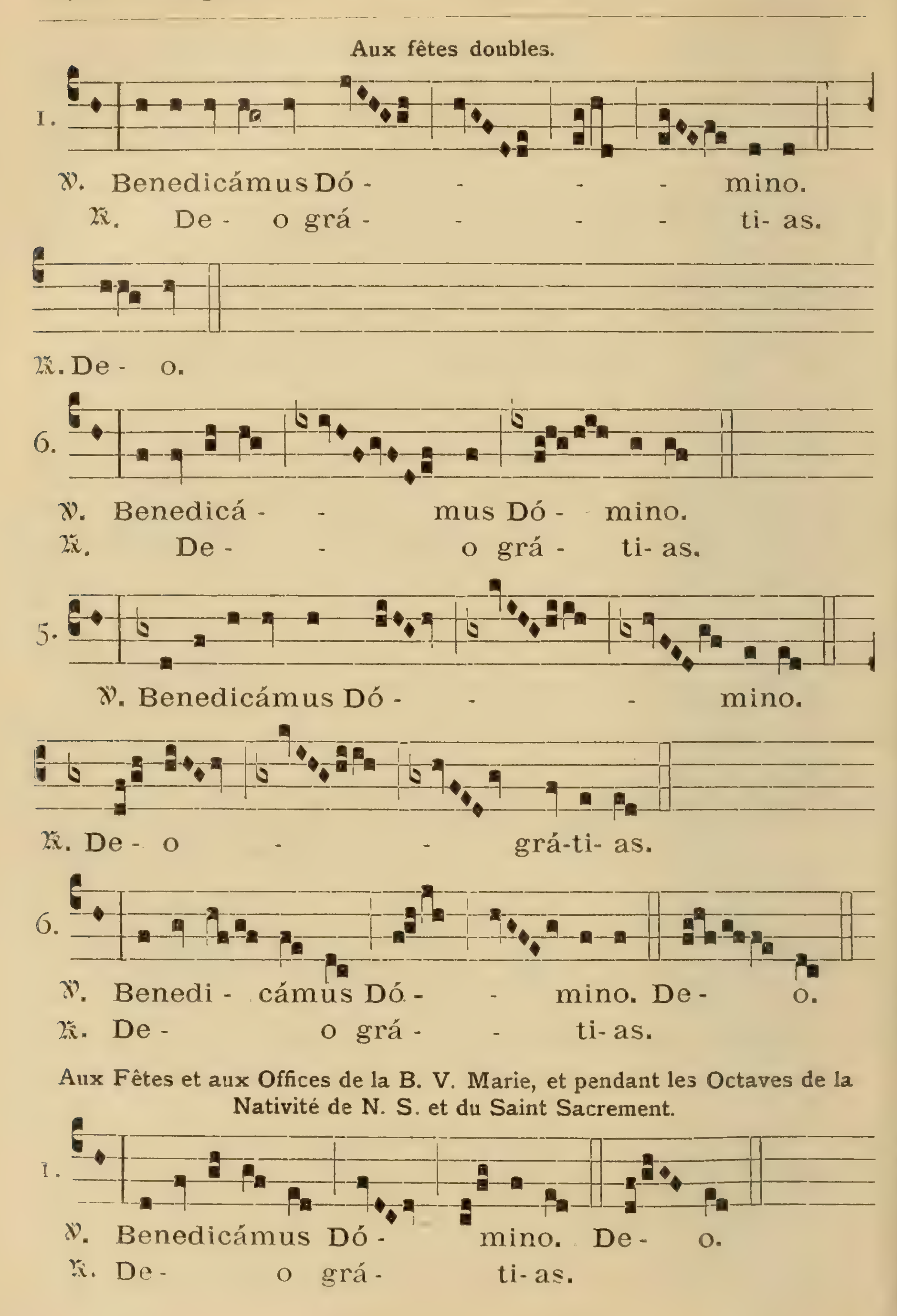
lú- ia. ℟. Gaví-si sunt. ℣. Viso Dómino. * Alle- lú-ia.

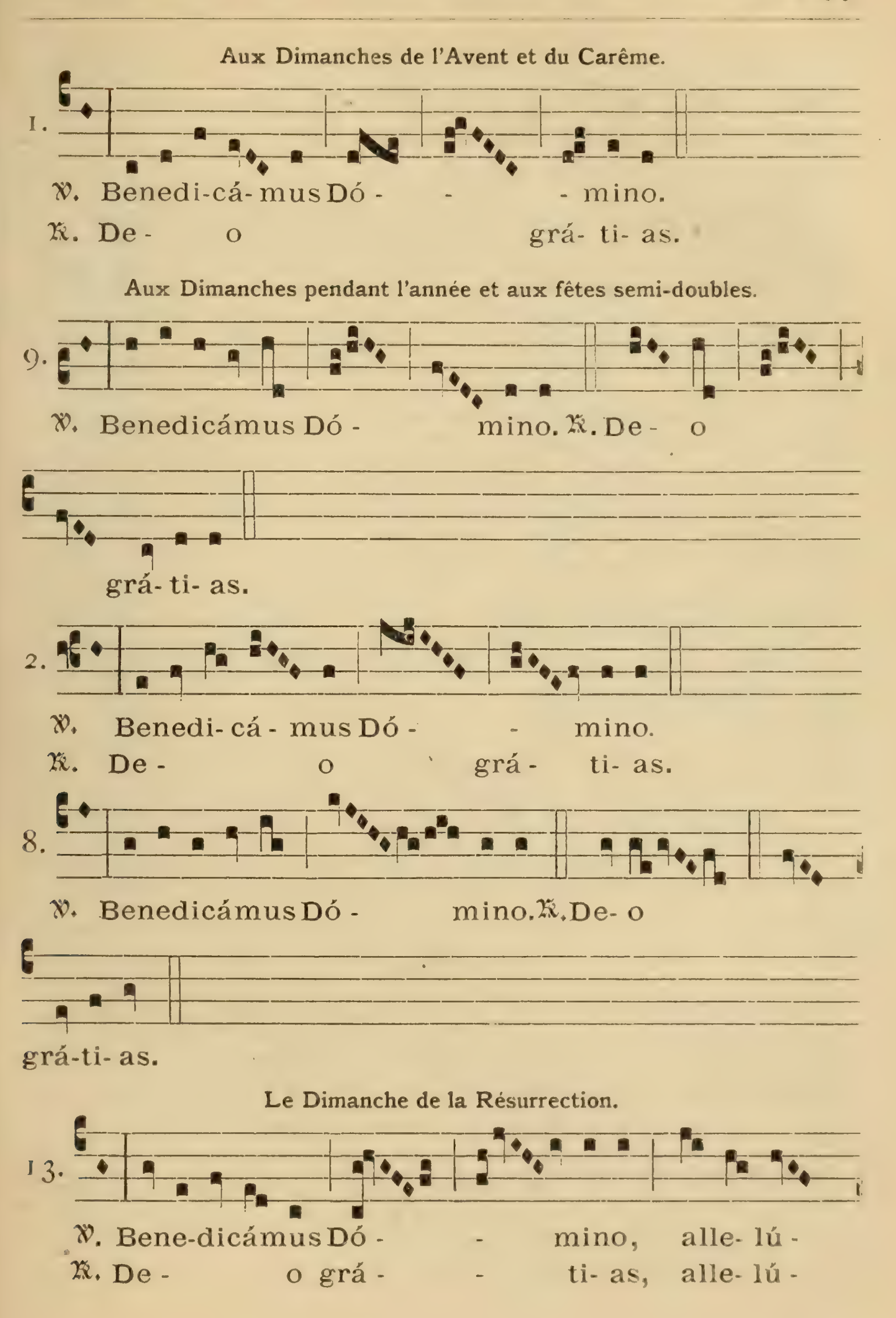
Glóri- a.

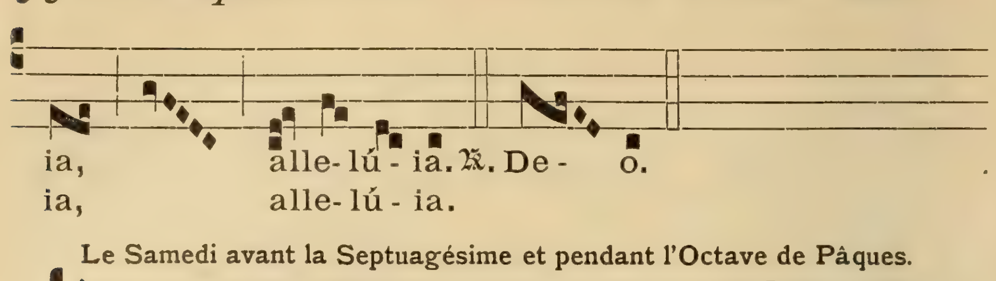
Saint Joseph, à None.




le-lú- ia. ℟. Justus. ℣. Et floré-bit in ætérnum ante Dó-
minum. * Alle-lú-ia. Gló-ri- a.
Sect. VIII. — CHANT DU BENEDICAMUS DOMINO.
A VÊPRES ET A LAUDES.
520. —
Aux fêtes solennelles.
5.
℣. Benedi-cámus Dó - - -
- mino.
℟. De- o grá - ti- as.
2.
℣. Benedi- cámus Dó - - -
℟. De - o grá- - - -
- mino. De - o.
- ti- as.

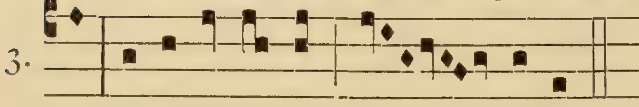

Aux fêtes doubles.
1.
℣. Benedicámus Dó - - - - mino.
℟. De - o grá - - - - ti- as.
℟. De - o.
6.
℣. Benedicá - - mus Dó - mino.
℟. De - - o grá - ti- as.
5.
℣. Benedicámus Dó - - - mino.
℟. De - o - - grá-ti- as.
6.
℣. Benedi - cámus Dó - - mino. De - o.
℟. De - o grá - - ti- as.
Aux Fêtes et aux Offices de la B. V. Marie, et pendant les Octaves de la Nativité de N. S. et du Saint Sacrement.
1.
℣. Benedicámus Dó - mino. De - o.
℟. De - o grá - ti- as.


Aux Dimanches de l'Avent et du Carême.
1.
℣. Benedi-cá- mus Dó - - - mino.
℟. De - o grá- ti- as.
Aux Dimanches pendant l'année et aux fêtes semi-doubles.
9.
℣. Benedicámus Dó - mino. ℟. De - o
grá- ti- as.
2.
℣. Benedi- cá - mus Dó - - mino.
℟. De - o grá - ti- as.
8.
℣. Benedicámus Dó - mino. ℟. De- o
grá-ti- as.
Le Dimanche de la Résurrection.
13.
℣. Bene-dicámus Dó - - mino, alle- lú -
℟. De - o grá - - ti- as, alle- lú -



Le Samedi avant la Septuagésime et pendant l'Octave de Pâques.

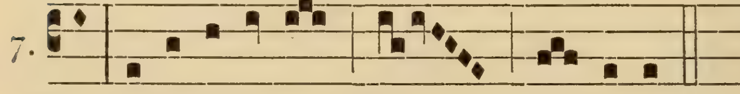
8.



℣. Benedi-cámus Dómino, allelú-ia, alle - lú- ia.
℟. De- o grá- ti- as, allelú-ia, alle - lú- ia.

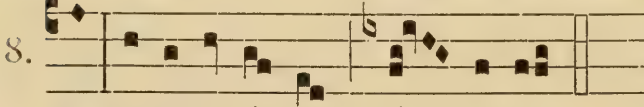
Les Dimanches et les fêtes pendant le Temps pascal.

3.



℣. Benedicámus Dó - mino.
℟. De- - o grá - ti- as.

7.



℣. Benedicámus Dó - - mino.
℟. De - o grá - - ti- as.

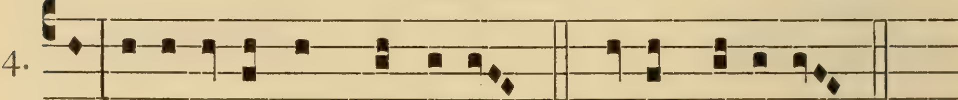
Aux fêtes simples.

8.

℣. Benedi-cámus Dó - mino.
℟. De - o grá - ti- as.

Aux féries.

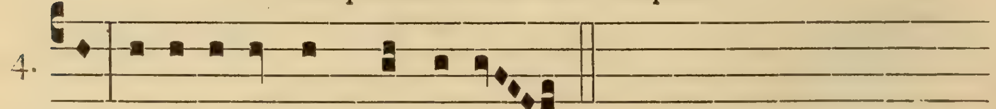
4.



℣. Benedi-cámus Dómino. ℟. De- o grá-ti- as.

Aux petites Heures et à Complies.

4.



℣. Benedi-cámus Dómino.
℟. De- o grá- ti- as.

A l'Office des morts.



Section IX. — ORDINAIRE DE LA MESSE.

521. — Les mélodies et les intonations qui composent l'Ordinaire de la Messe sont de deux sortes : les unes retombent sur les chantres et le Chœur, et sont contenues dans le Graduel; les autres ne regardent que le Célébrant, et c'est au Missel qu'on doit les chercher.

§ I. CHANTS EXÉCUTÉS PAR LE CHŒUR.

522. — L'Ordinaire de la Messe chanté par le Chœur se compose des prières appelées *Kyrie*, *Glória in excélsis*, *Credo*, *Sanctus*, et *Agnus Dei*.

La première consiste à dire trois fois *Kyrie eléison*, trois fois *Christe eléison*, et encore trois fois *Kyrie eléison*. Ces invocations répétées sont un hommage à la Sainte Trinité, parce que la première s'adresse à Dieu le Père, la seconde à Dieu le Fils, et la troisième au Saint-Esprit. Elles se chantent après l'Introït, et sont suivies de l'Hymne angélique, *Glória in excélsis*, ainsi appelée parce qu'elle commence par les paroles que les Anges ont fait entendre au moment de la naissance du Sauveur. On omet cette Hymne à toutes les Messes du Temps depuis le premier Dimanche de l'Avent jusqu'à la Nativité de notre Seigneur, et depuis la Septuagésime jusqu'au Jeudi-Saint, et à toutes les Messes de la férie hors le Temps pascal, ainsi que le jour même de la fête des saints Innocents quand elle ne tombe pas le Dimanche. On ne la dit pas non plus aux Messes *Réquiem* ni aux Messes Votives non solennelles, si ce n'est à celle de la B. V. Marie le Samedi et à celle des saints Anges.

Le symbole de Nicée, qu'on nomme *Credo*, se chante après l'Evangile, mais il ne se dit que les Dimanches et aux fêtes de notre Seigneur, de la B. V. Marie, des

SS. Anges, des SS. Apôtres et Evangélistes, des SS. Docteurs et des SS. Patrons, ainsi qu'à la Toussaint et à la Dédicace de l'Eglise, et toute l'Octave se règle à cet égard sur la fête dont elle dépend, quand même on n'en ferait pas l'Office.

Le *Sanctus* vient après la Préface, et fait suite au mot *dicéntes* qui la termine.

Enfin l'on chante *Agnus Dei* après le ℣. *Pax Dómini* et immédiatement avant la Communion du Célébrant.

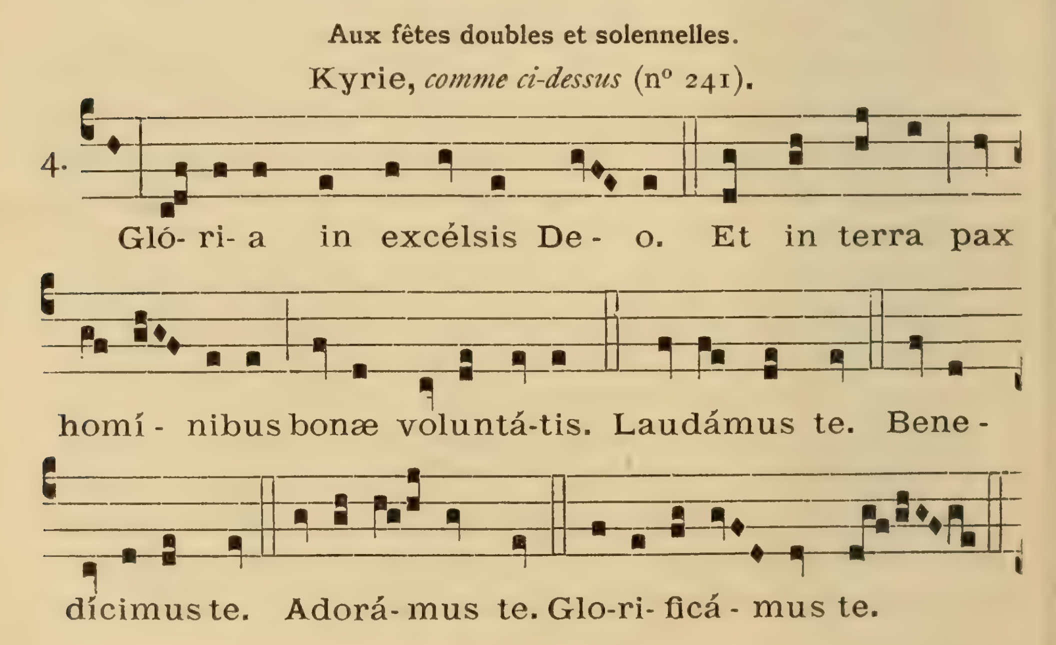
On se sert pour toutes ces prières de plusieurs chants qui sont appropriés aux degrés des fêtes et aux divers temps de l'année. Ils sont tous notés et figurent dans les livres de chœur sous les rubriques que nous allons rappeler.
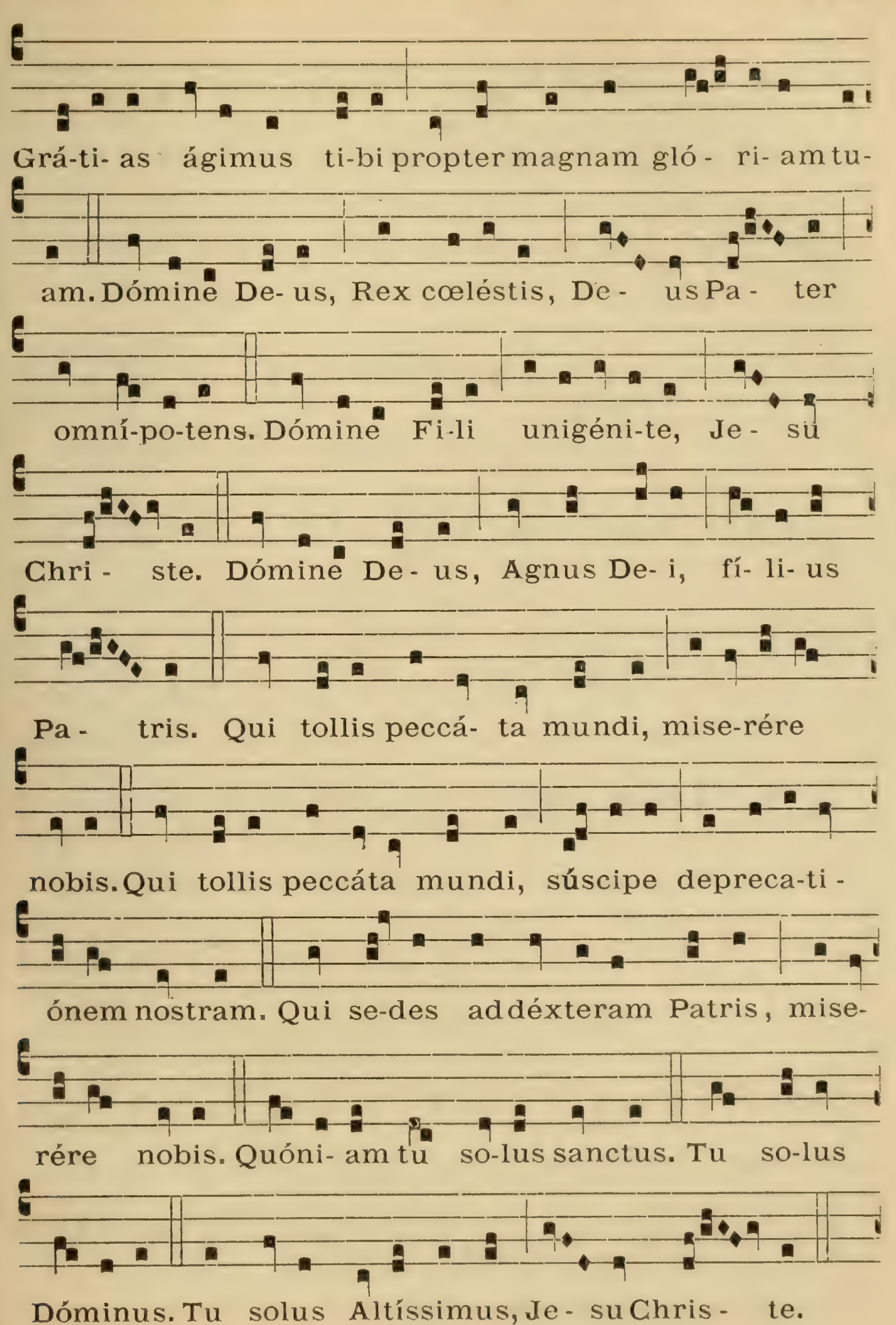
Néanmoins le chant du *Credo* reste toujours le même et ne varie pas comme les autres parties.
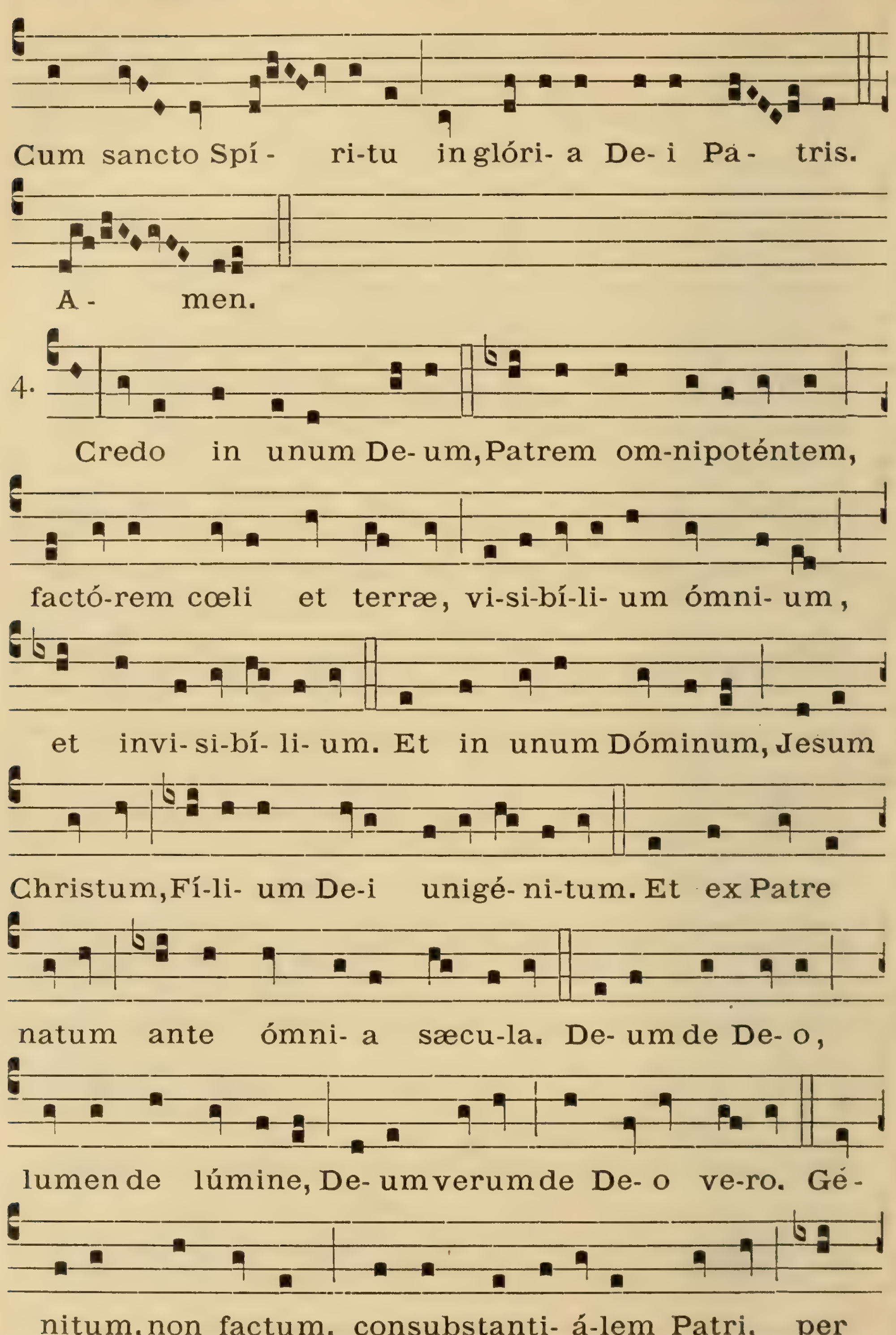
Pour ne pas allonger notre travail, nous ne reproduirons que le chant des fêtes solennelles, qui est le plus majestueux et l'un des plus beaux de la Liturgie. Pour les autres, nous n'en donnerons que les intonations.

Aux fêtes doubles et solennelles.

Kyrie, *comme ci-dessus* (nº 241).




Grá-ti- as ágimus ti-bi propter magnam gló - ri- am tu-
am. Dómine De- us, Rex cœléstis, De - us Pa - ter
omní-po-tens. Dómine Fi-li unigéni-te, Je - su
Chri - ste. Dómine De - us, Agnus De- i, fí- li- us
Pa - tris. Qui tollis peccá- ta mundi, mise-rére
nobis. Qui tollis peccáta mundi, súscipe depreca-ti -
ónem nostram. Qui se-des ad déxteram Patris, mise-
rére nobis. Quóni- am tu so-lus sanctus. Tu so-lus
Dóminus. Tu solus Altíssimus, Je - su Chris - te.


Cum sancto Spí - ri-tu in glóri- a De- i Pá - tris.
A - men.
4. Credo in unum De- um, Patrem om-nipoténtem,
factó-rem cœli et terræ, vi-si-bí-li- um ómni- um,
et invi- si-bí- li- um. Et in unum Dóminum, Jesum
Christum, Fí-li- um De-i unigé- ni-tum. Et ex Patre
natum ante ómni- a sæcu-la. De- um de De- o,
lumen de lúmine, De- um verum de De- o ve-ro. Gé -
nitum, non factum, consubstanti- á-lem Patri, per

quem ómni- a facta sunt. Qui propter nos hómines

et propter nostram salútem descéndit de cœ-lis

Ici on se met à genoux.

Et incarnátus est de Spí-ri-tu sancto ex

Marí- a Vírgine, et homo factus est. Cruci- fíxus

é-ti- am pro nobis sub Pónti- o Pi-lá- to, passus et

sepúltus est. Et resurréxit térti- a di- e secúndum

Scriptúras. Et ascéndit in cœlum : sedet ad déxte-

ram Patris. Et í-terum ventúrus est cum gló-ri- a

judicá-re vivos et mórtu- os, cujus regni non e-rit

fi-nis. Et in Spí-ritum sanctum Dóminum, et vivi-

ficántem, qui ex Patre Fi-li- óque procé- dit. Qui cum

Patre et Fí- li- o simul adorátur, et conglori- fi-

cá-tur, qui locú-tus est per Prophé- tas. Et unam san-

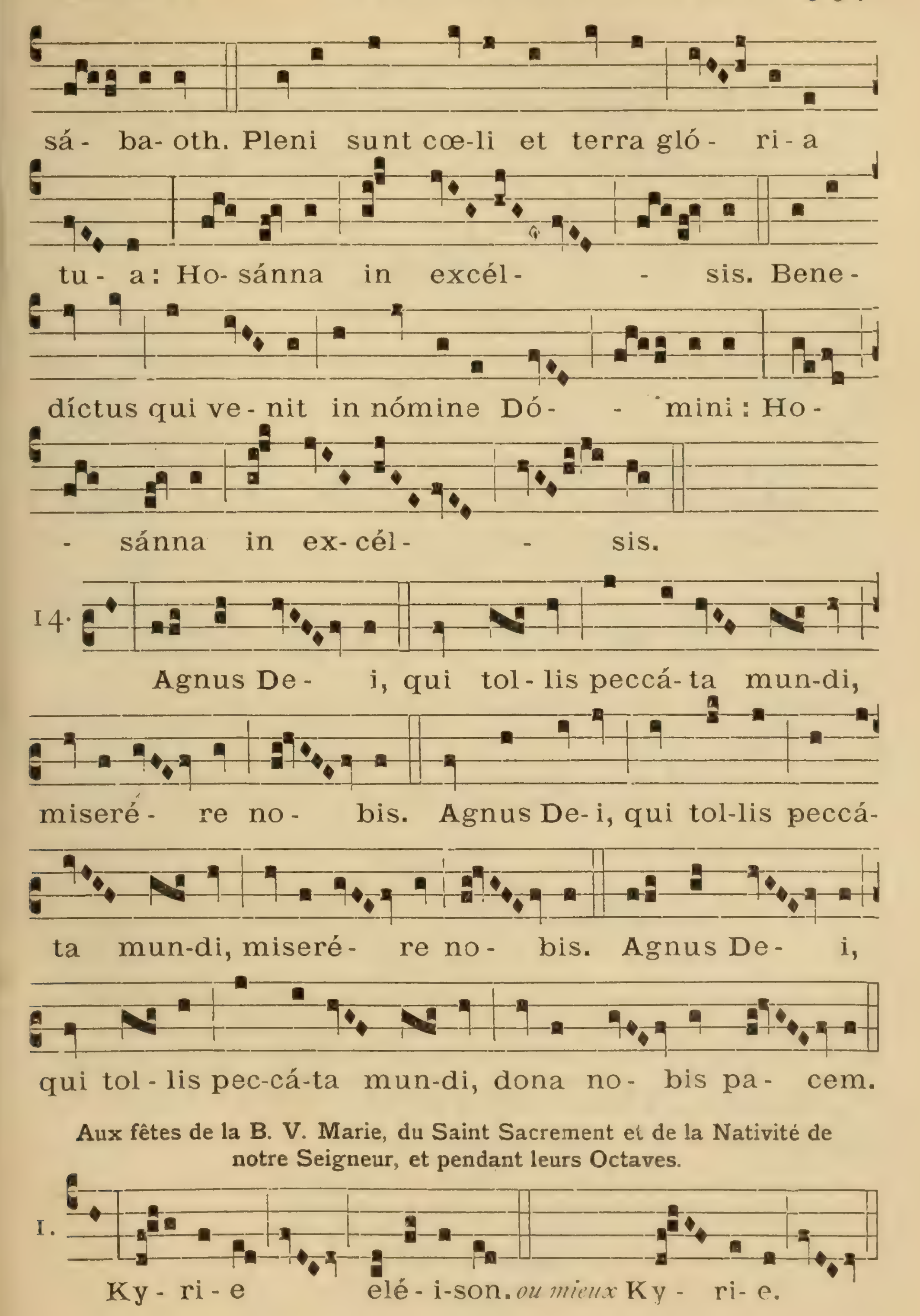
ctam, Cathó- licam, et Apostó- licam Ecclé- si- am. Con-

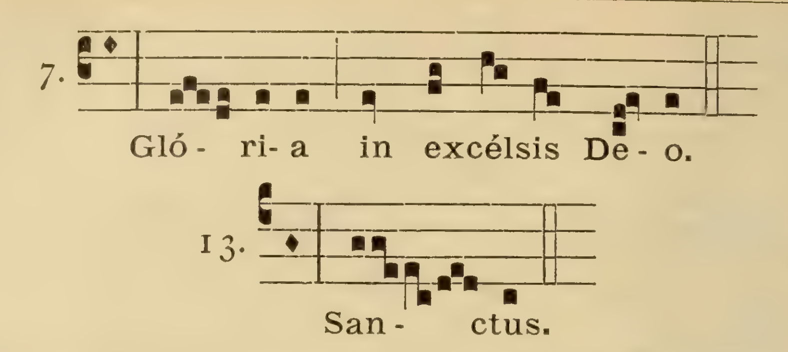
fí-te- or unum Baptís-ma in remissi- ónem pecca-

tó-rum. Et expécto resurrecti- ónem mortu- ó-rum.

Et vi-tam ventú-ri sæ-cu-li. A- men.

8. Sanc - tus, Sanctus, Sanc - tus Dóminus De - us


sá- ba- oth. Pleni sunt cœ-li et terra gló - ri - a
tu - a: Ho- sánna in excél - - sis. Bene-
díctus qui ve - nit in nómine Dó- - mini: Ho-
- sánna in ex- cél - - sis.
14. Agnus De - i, qui tol - lis peccá- ta mun-di,
miseré - re no - bis. Agnus De- i, qui tol-lis peccá-
ta mun-di, miseré - re no - bis. Agnus De - i,
qui tol - lis pec-cá-ta mun-di, dona no - bis pa - cem.
Aux fêtes de la B. V. Marie, du Saint Sacrement et de la Nativité de notre Seigneur, et pendant leurs Octaves.
1. Ky - ri - e elé - i-son. *ou mieux* Ky - ri- e.



Ce chant est remplacé dans les éditions modernes par le suivant :

1. San- ctus, San- ctus, San- ctus

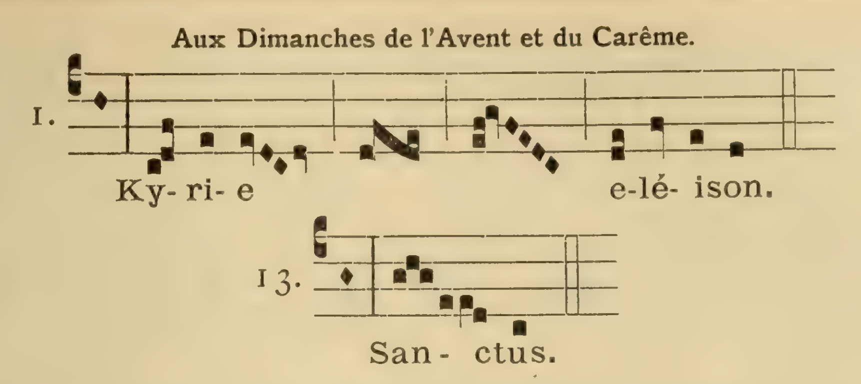
Dóminus De- us sába- oth. Pleni sunt cœ-li et ter-

ra gló- ri- a tu- a : Hosánna in excél-

sis. Bene- díctus qui ve- nit in nó- mine Dómini :

Hosánna in excélsis.

13. Agnus De- i. (nº 223).



Le chant de ce morceau est bien plus mélodique dans le Graduel de Douillier, qui le module ainsi :

5. San - ctus, Sanctus, San - ctus Dóminus De- us
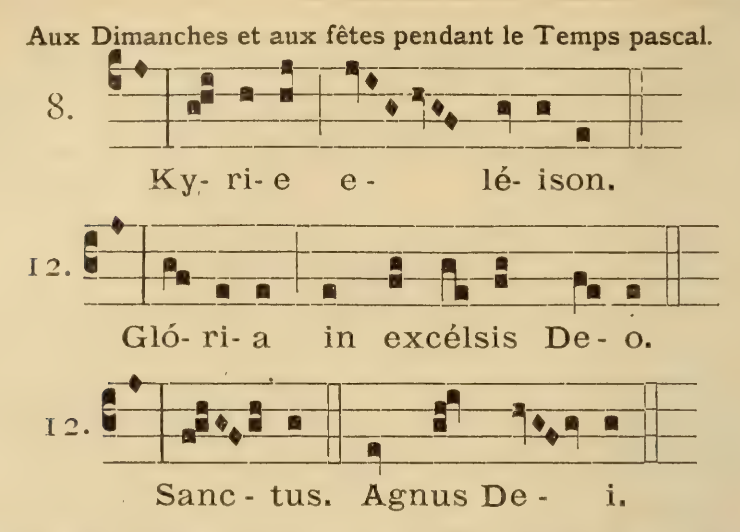
sá - ba- oth. Pleni sunt cœ - li et terra gló -

ri- a tu - a : Ho - sánna in excél- sis.

Bene-díctus qui ve - nit in nómine Dó - mini : Ho -

sánna in excél- sis.

13. Agnus De - i.



Version de ces deux morceaux dans le Graduel de Douillier.

4. Sanctus, Sanctus, Sanctus Dóminus De- us Sá-
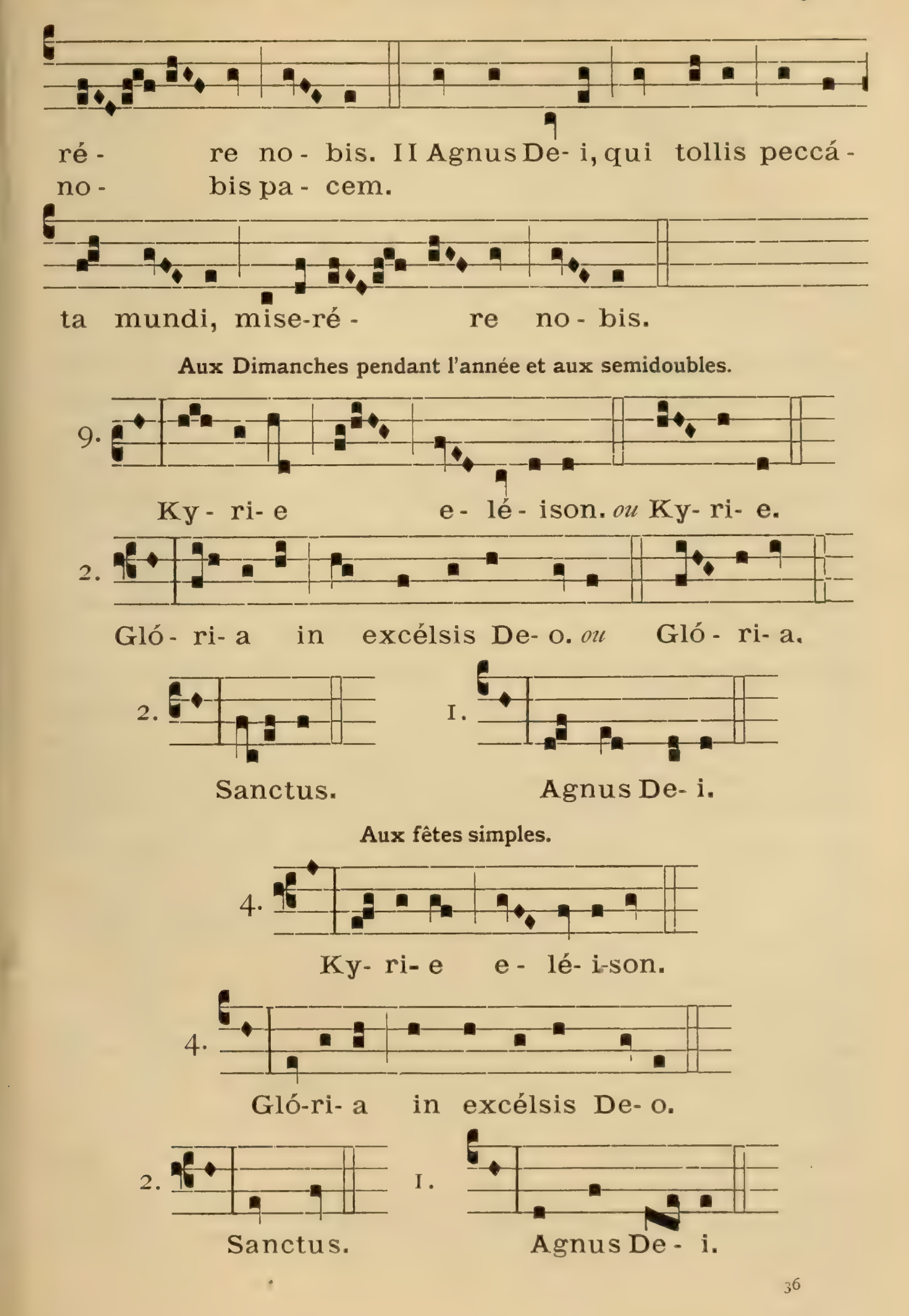
ba- oth. Ple-ni sunt cœ-li et terra gló - ri- a tu- a :

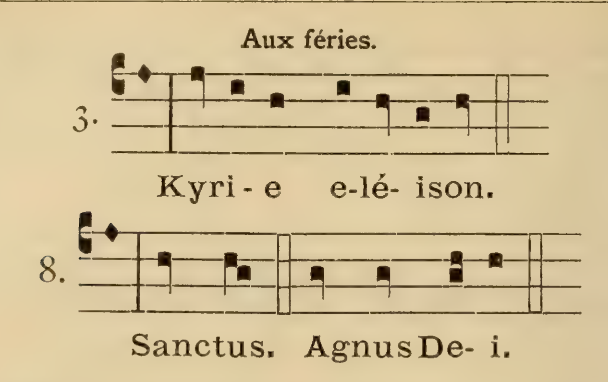
Hosánna in excélsis. Bene- díctus qui venit in nó -

mine Dó-mini : Ho - sánna in ex- célsis.

4. I Agnus De - i, qui tollis peccá-ta mun-di, mise -

III Agnus De - i, qui tollis peccá-ta mun-di, dona


ré - re no - bis. II Agnus De- i, qui tollis peccá -
no - bis pa - cem.
ta mundi, mise-ré - re no - bis.
Aux Dimanches pendant l'année et aux semidoubles.
9. Ky - ri- e e - lé - ison. *ou* Ky- ri- e.
2. Gló - ri- a in excélsis De- o. *ou* Gló - ri- a.
2. Sanctus.
I. Agnus De- i.
Aux fêtes simples.
4. Ky- ri- e e - lé- i-son.
4. Gló-ri- a in excélsis De- o.
2. Sanctus.
I. Agnus De - i.



Mais pendant le Temps pascal ou applique à la Messe de la férie, sauf celle des Rogations, le même Ordinaire qu'aux fêtes simples, puisqu'on y dit, comme à ces dernières, le *Glória in excélsis.* D'un autre côté c'est le chant de la férie qui convient à toutes les Messes votives célébrées sous le rit non solennel et sans l'Hymne angélique, et la Messe de Mariage *(Missa pro sponso et sponsa)* doit être rangée dans cette catégorie; pour qu'il en fût autrement, il faudrait, avec l'autorisation de l'Ordinaire, la rendre solennelle en la considérant comme dite *pro re gravi,* et, en ce cas, le chant du *Glória in excélsis* serait obligatoire.

Nous observerons à cet égard que l'ordre tracé par nos livres pour l'application des divers chants qui servent à l'Ordinaire de la Messe doit être constamment maintenu, pour rappeler aux fidèles les mystères et les fêtes qu'ils ont à célébrer : en suivant exactement la règle on est sûr d'entrer dans les intentions de l'Eglise, et surtout on évite l'arbitraire et la confusion.
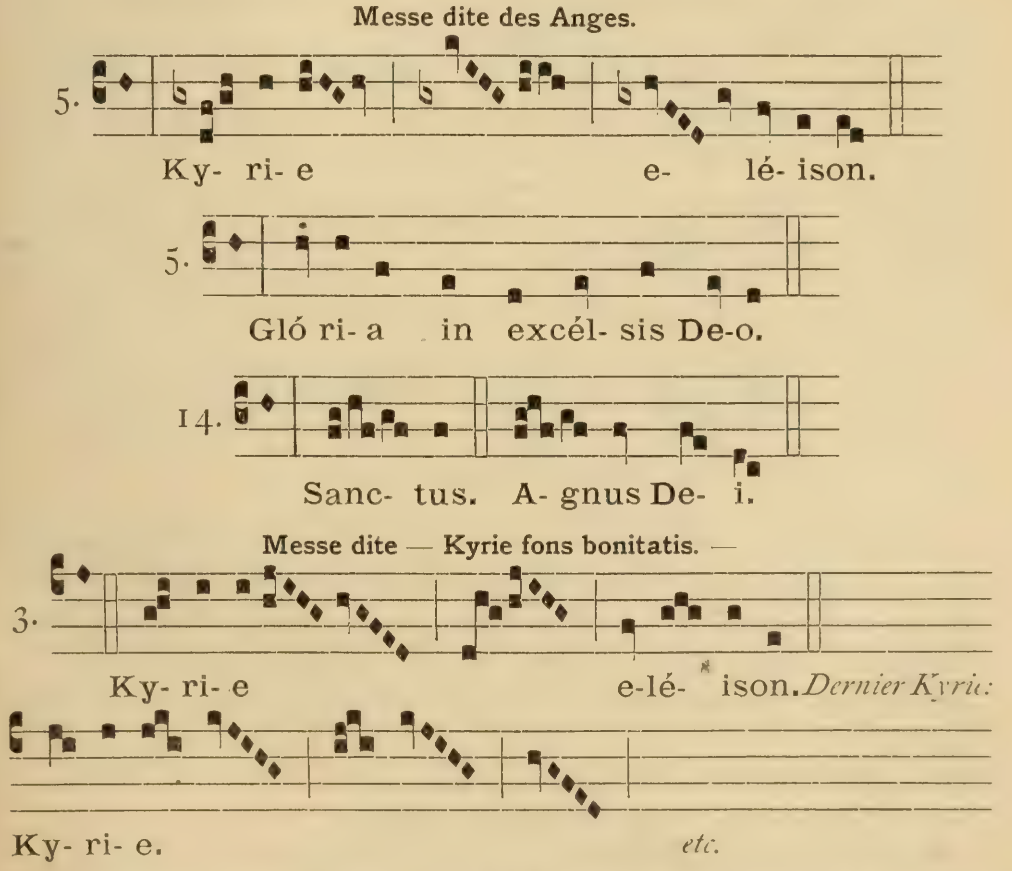
On trouve néanmoins dans tous les Graduels quelques autres Messes à la suite de celles que nous venons d'examiner. Les unes ont une origine assez ancienne, mais plus récente que celles qui remontent au temps de saint Grégoire[1], les autres ont été composées par Henri Dumont, maître de chapelle de Louis XIV, et ont chacune leur

[1] C'est précisément ce grand Pape qui, dans un synode tenu à Saint-Pierre, a ordonné qu'on dirait, à la Messe, neuf fois *Kyrie eléison : ut in Missa Kyrie eléison novies repeteretur.* (Office du Bréviaire au 12 Mars).

Credo. Les trois principales qui nous viennent de cet artiste distingué sont du 1er, du 2e et du 6e ton, et correspondent, dans cet ordre, aux fêtes de première, de deuxième et de troisième classe.

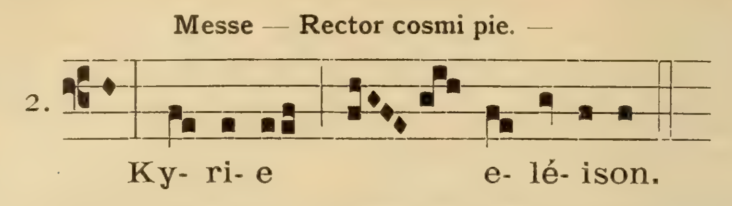
Toutes ces Messes peuvent servir de variantes, pourvu qu'il n'en soit pas fait, comme en certaines églises, un usage trop souvent répété, et devenant par cela même abusif, car les compositions modernes n'équivaudront jamais aux mélodies grégoriennes.

Nous ferons également connaître ces Messes par l'intonation de toutes les parties qui les composent.

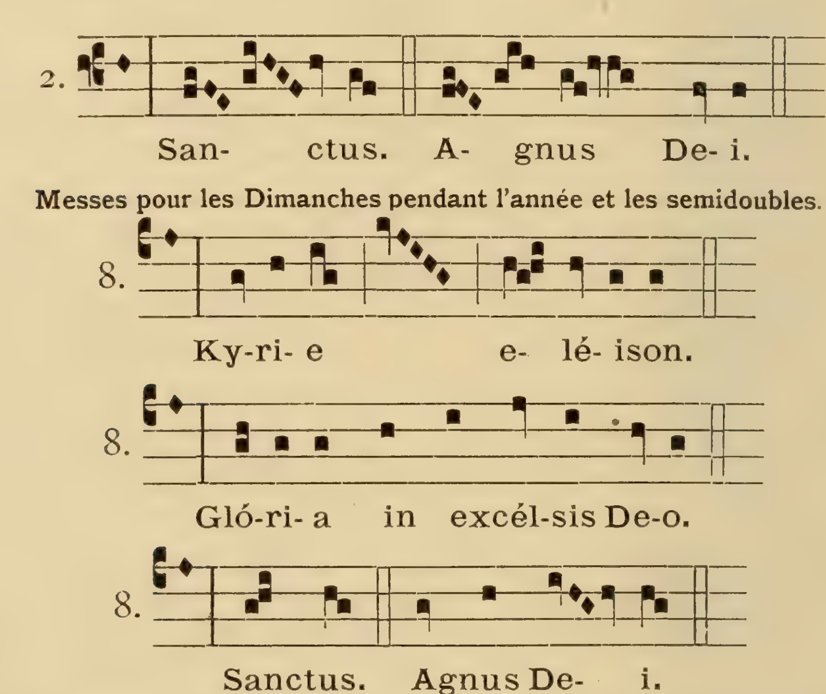


Cette Messe, n'ayant que le *Kyrie*, se continue soit par la Messe des doubles et fêtes solennelles, soit par la suivante.

Messe — Rector cosmi pie. —

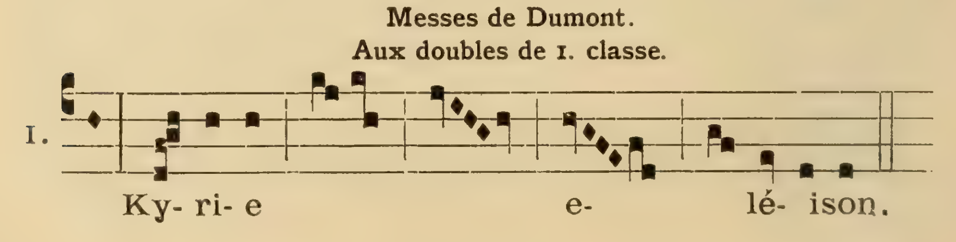


On prend le *Glória in excélsis* de la Messe des fêtes solennelles.



Ces Messes sont suivies de deux chants du *Credo*, l'un dit des Anges et du treizième ou cinquième ton, et l'autre du premier ton. Le premier peut servir aux fêtes de notre Seigneur, des saints Anges et des saints Apôtres, et le second aux Messes de la B. V. Marie et pendant le Temps pascal.

Messes de Dumont.
Aux doubles de I. classe.
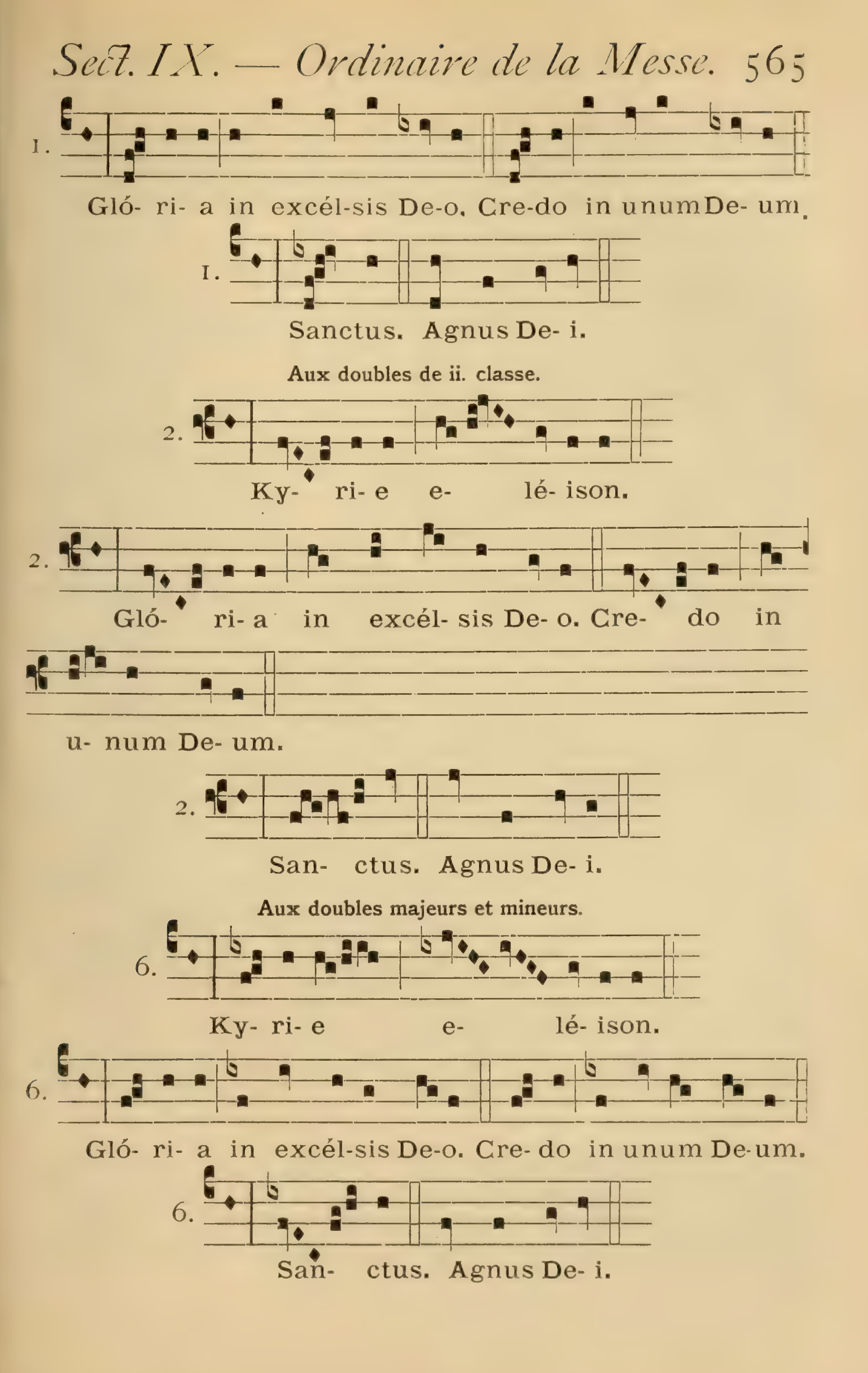



1.
Gló- ri- a in excél-sis De-o. Cre-do in unum De- um.
1.
Sanctus. Agnus De- i.
Aux doubles de ii. classe.
2.
Ky- ri- e e- lé- ison.
2.
Gló- ri- a in excél- sis De- o. Cre- do in
u- num De- um.
2.
San- ctus. Agnus De- i.
Aux doubles majeurs et mineurs.
6.
Ky- ri- e e- lé- ison.
6.
Gló- ri- a in excél-sis De-o. Cre- do in unum De-um.
6.
San- ctus. Agnus De- i.

TABLEAU DES ORDINAIRES DE LA MESSE, AVEC LA DISTINCTION DU TEMPS ET DES FÊTES OU ILS DOIVENT ÊTRE APPLIQUÉS :

Noël (sauf la Messe de minuit). Pâques. La Pentecôte. La fête du Saint Sacrement (Solennité). L'Assomption. La Toussaint. La fête patronale.	Messe solennelle de Dumont du 1er ton.
L'Epiphanie. Saint Joseph. Le Jeudi Saint. L'Ascension. La Nativité de S. Jean-Baptiste. La fête de S. Pierre et S. Paul. La fête patronale du diocèse et de la Cathédrale. La Dédicace.	Messe des doubles et solennels, premier de l'Ordinaire, avec le Credo de Dumont comme à la Messe précédente.
A la Messe de minuit et depuis Noël jusqu'à l'Epiphanie, même le jour de la Circoncision, où l'Office est de la B. V. Marie, pendant toute l'Octave de la fête du S. Sacrement, même aux fêtes qui s'y rencontrent, si elles ne sont de première classe, et à toutes les Messes du S. Sacrement, si elles ne sont pas fériales, à toutes les fêtes et à toutes les Messes de la B. V. Marie, ainsi qu'aux Messes d'enterrement et de mariage le jour même de la Fête-Dieu, de l'Assomption et de Noël.	Messe propre de la B. V. Marie, deuxième de l'Ordinaire. Deuxième *Credo ad libitum* du 1er ton.
A toutes les fêtes doubles de II. classe qui ne sont pas de la B. V. Marie et n'arrivent pas dans le Temps pascal ou dans les Octaves prévus en l'article précédent.	1ere Messe *ad libitum* dite des Anges du 5e ton, avec le premier *Credo ad libitum* dit des Anges. Ou deuxième Messe de Dumont du 2e ton.

Aux fêtes doubles majeures et aux jours Octaves qui ne sont pas de la B. V. Marie et ne sont pas dans le Temps pascal.	*Kyrie, fons bonitátis* ou *Rector cosmi pie*, avec le *Glória in excélsis* du 2e ton de Dumont, et le premier *Credo ad libitum* dit des Anges. Ou 3e Messe de Dumont du 6e ton.
Aux doubles mineurs hors le Temps pascal.	Comme aux Dimanches pendant l'année (à cause de l'omission si fréquente de l'Office du Dimanche). Ou 3e Messe *ad libitum* du 8e ton.
Les Dimanches pendant l'Avent et le Carême, auxquels on peut joindre comme autrefois les Dimanches de Septuagésime, Sexagésime et Quinquagésime.	Messe propre. *Credo* grégorien du 4e ton.
Pendant le Temps pascal, les Dimanches et les fêtes, si elles ne sont de première classe, conformément à la rubrique : *in diebus dominicis, et festivis*, le Samedi Saint et les Lundi et Mardi de Pâques et de la Pentecôte assimilés aux fêtes de seconde classe, ainsi que les jours de Pâques, de l'Ascension et de la Pentecôte, lorsque la Messe se dit pour un enterrement ou un mariage.	Messe propre pour le Temps pascal avec le 2e *Credo ad libitum* du 1er ton.
Les Dimanches pendant l'année, c'est-à-dire, depuis le II. Dim. après l'Epiphanie jusqu'à la Septuagésime, et depuis le III. Dim. après la Pentecôte jusqu'à l'Avent, et aux semidoubles, hors du Temps pascal et des Octaves de la B. V. Marie et du S. Sacrement.	Messe propre du 9e ton avec le *Credo* grégorien du 4e ton. Aux semidoubles on peut dire la 3e Messe *ad libitum* du 8e ton.
Aux fêtes simples et aux féries.	Messes propres. Mais pendant le Temps pascal, sauf les Rogations, on chante aux féries le même Ordinaire qu'aux fêtes simples.

§ 2. Chants du Célébrant.

523. — Le chant de la Préface et de l'Oraison dominicale ne regarde que le Célébrant. Il est d'une grande simplicité, mais fort harmonieux; ses notes principales vibrent d'une manière sensible et agréable, et produisent, quand on les exprime avec le sens musical qu'elles comportent, des accents et des modulations d'une merveilleuse beauté (n° 383).

On chante quelques Versets avant le texte de la Préface. Le premier se compose des paroles mêmes qui terminent la conclusion de l'Oraison appelée *Secrète*, et on le répète sur le même ton à la fin des Oraisons *Nobis quoque peccatóribus* et *Líbera nos* qui précèdent l'Oraison dominicale et le ℣. *Pax Dómini.*

Le chant de la Préface et de l'Oraison dominicale est festival ou férial, et s'emploie sous ces deux formes suivant les distinctions que nous avons faites pour l'Oraison (n° 416).

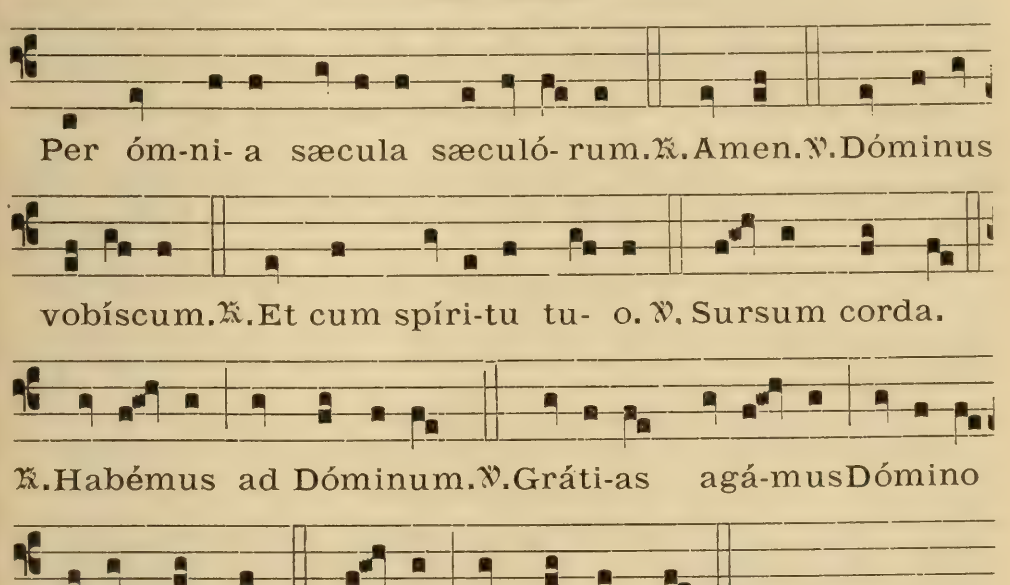
CHANT DE LA PRÉFACE.

524. — Le chant festival de la Préface n'est composé de groupes mélodiques qu'aux modulations qui servent de pauses; pour tout le reste il est syllabique. Il s'exécute d'abord sur la corde *fa* après une intonation abaissée d'une tierce sur la première syllabe, et produit une première pause par les deux ligatures *mi ré*, *ré mi*, cette dernière appliquée à la pénultième, et suivie d'un *mi*. La même modulation se répète de tous points et d'une manière identique à chaque membre de la phrase, sauf le dernier, qui se chante sur le ton de *mi*, et sa pause, précédée d'une accentuation élevée d'un demi-ton, ou des notes *ré mi fa* selon qu'il commence par *ré* ou par *mi*[1], se fait sur les deux derniers mots par les groupes *ré ut*, *ut ré*, un *mi* syllabique, et le podatus *ré mi* suivi d'un *ré* final.

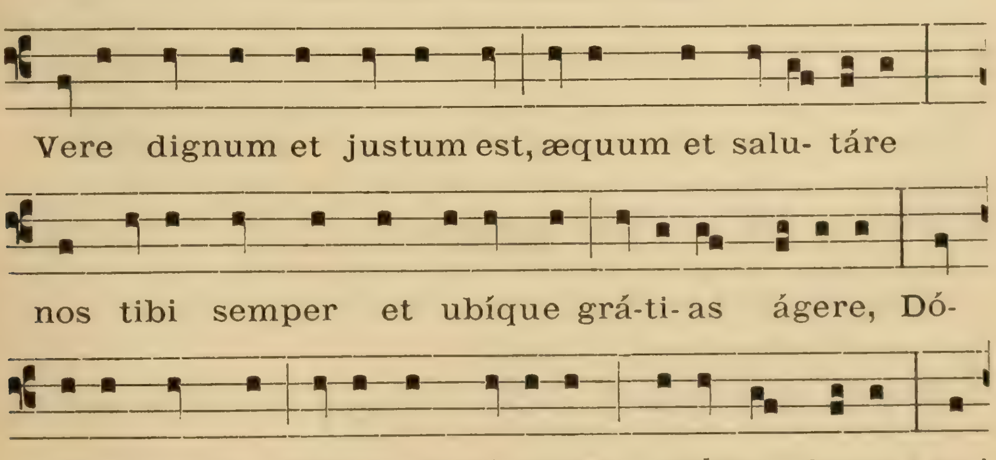
---

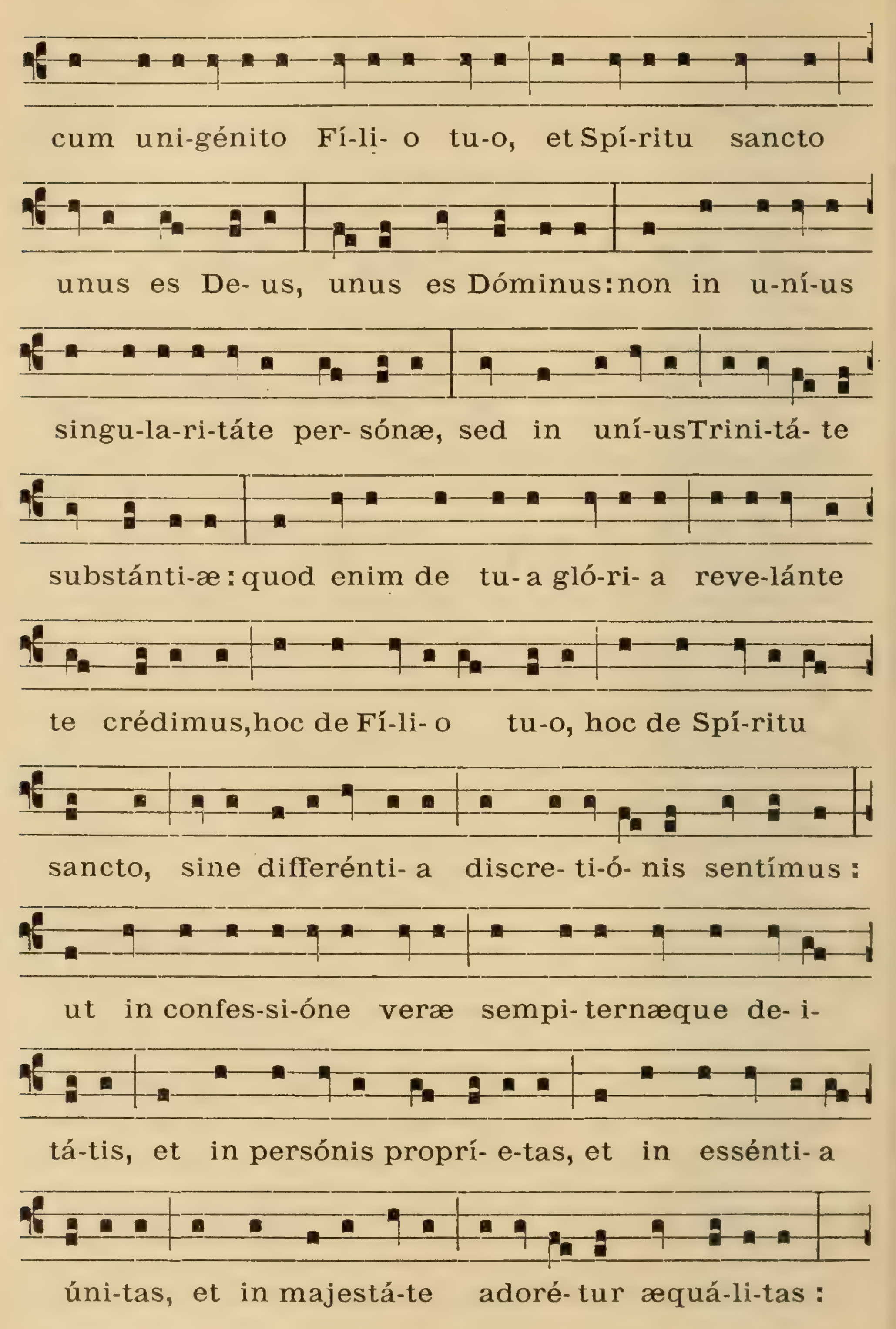
[1] Dans la Liturgie gallicane, le *ré* du commencement se répétait à l'accentuation.
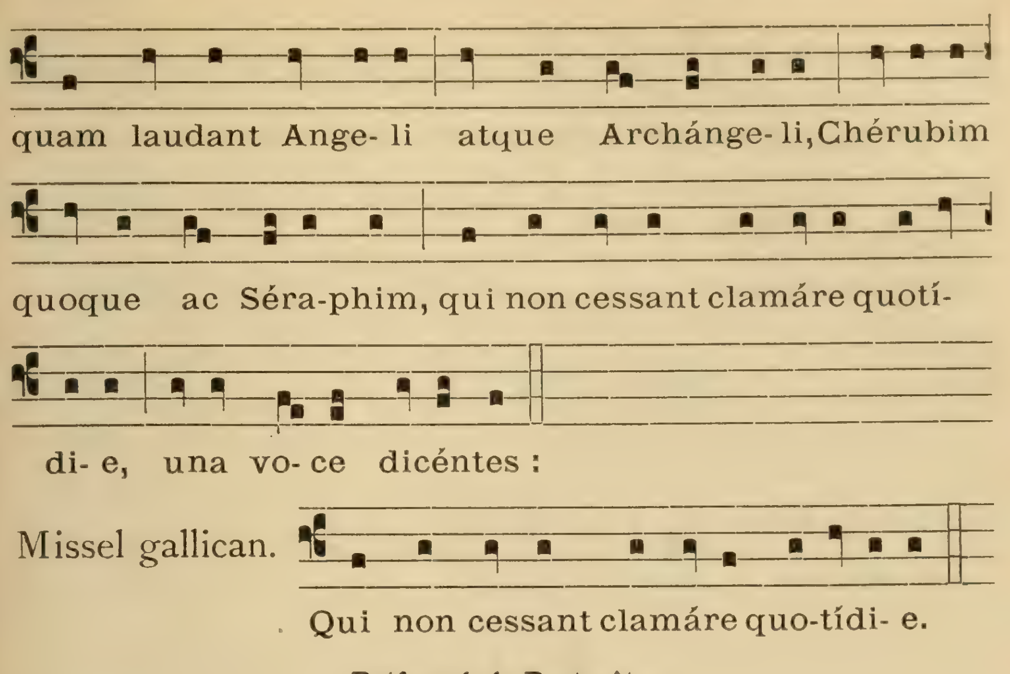
Le chant férial est en tout semblable à celui des fêtes, mais les pauses en sont syllabiques et composées ainsi : au milieu de la phrase *mi ré mi*, et au point final, *ut ré mi ré*.



Après ces Versets, le Célébrant chante la Préface comme il suit :



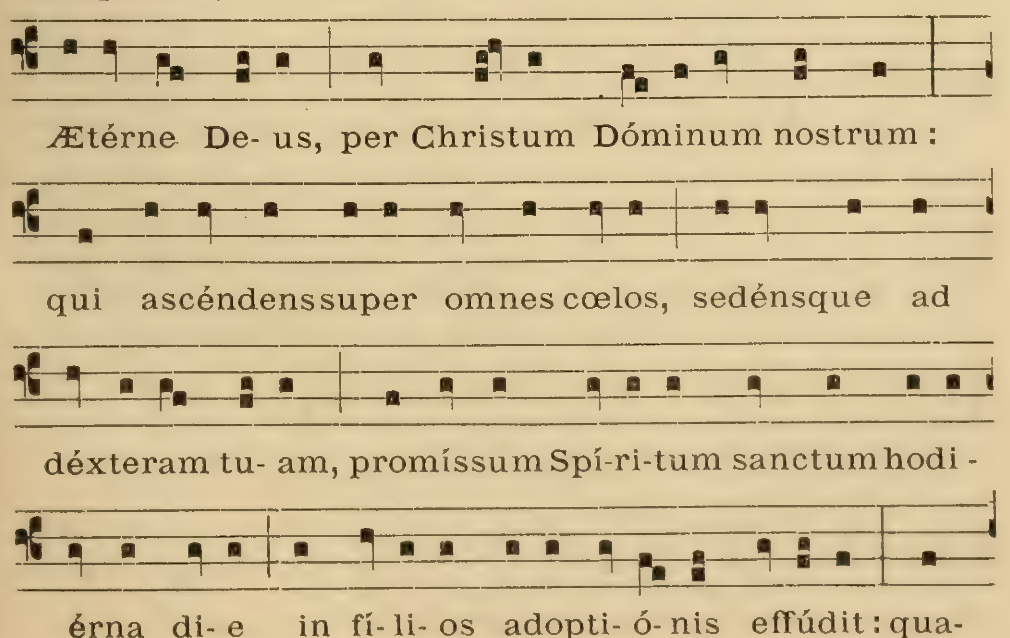

cum uni-génito Fí-li- o tu-o, et Spí-ritu sancto
unus es De- us, unus es Dóminus: non in u-ní-us
singu-la-ri-táte per- sónæ, sed in uní-us Trini-tá- te
substánti-æ: quod enim de tu-a gló-ri- a reve-lánte
te crédimus, hoc de Fí-li- o tu-o, hoc de Spí-ritu
sancto, sine differénti- a discre- ti-ó- nis sentímus:
ut in confes-si-óne veræ sempi-ternæque de- i-
tá-tis, et in persónis proprí- e-tas, et in esénti- a
úni-tas, et in majestá-te adoré- tur æquá-li-tas:



Préface de la Pentecôte.

Elle commence comme la précédente.

Vere dignum et justum est, æquum et salutáre nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens,



· própter profú-sis gáudi- is totus in orbe terrárum

mundus exúltat : sed et supérnæ virtútes, atque

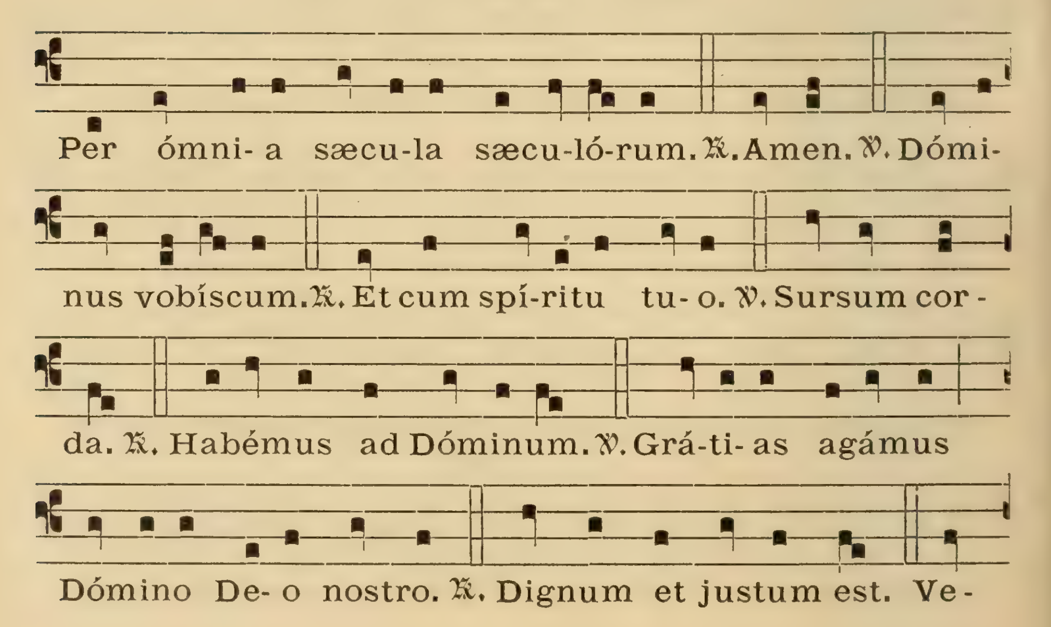
Angé-licæ Potestá-tes hymnum gló-ri- æ tu-æ cón-

cinunt sine fi-ne dicéntes.

Missel gallican. Totus in orbe terrárum.

Chant férial.

Préface qui se dit aux Messes votives
de la Très-Sainte Trinité.



re dignum et justum est, æquum et sa-lutáre nos

tibi semper et ubíque grá-ti- as ágere, Dómi -

ne sancte, Pater omnípo-tens, ætérne De- us, qui

cum unigéni-to Fí- li- o tu- o, et Spí- ritu sancto,

unus es De- us, unus es Dóminus, non in uní- us

singu-la-ri-táte persónæ, sed in uní- us Trini-táte

substánti- æ : quod enim de tu- a gló-ri- a reve-lánte

te crédimus, hoc de Fí-li- o tu- o, hoc de Spí-ri-tu

sancto, sine differénti- a discre-ti- ónis sentímus :
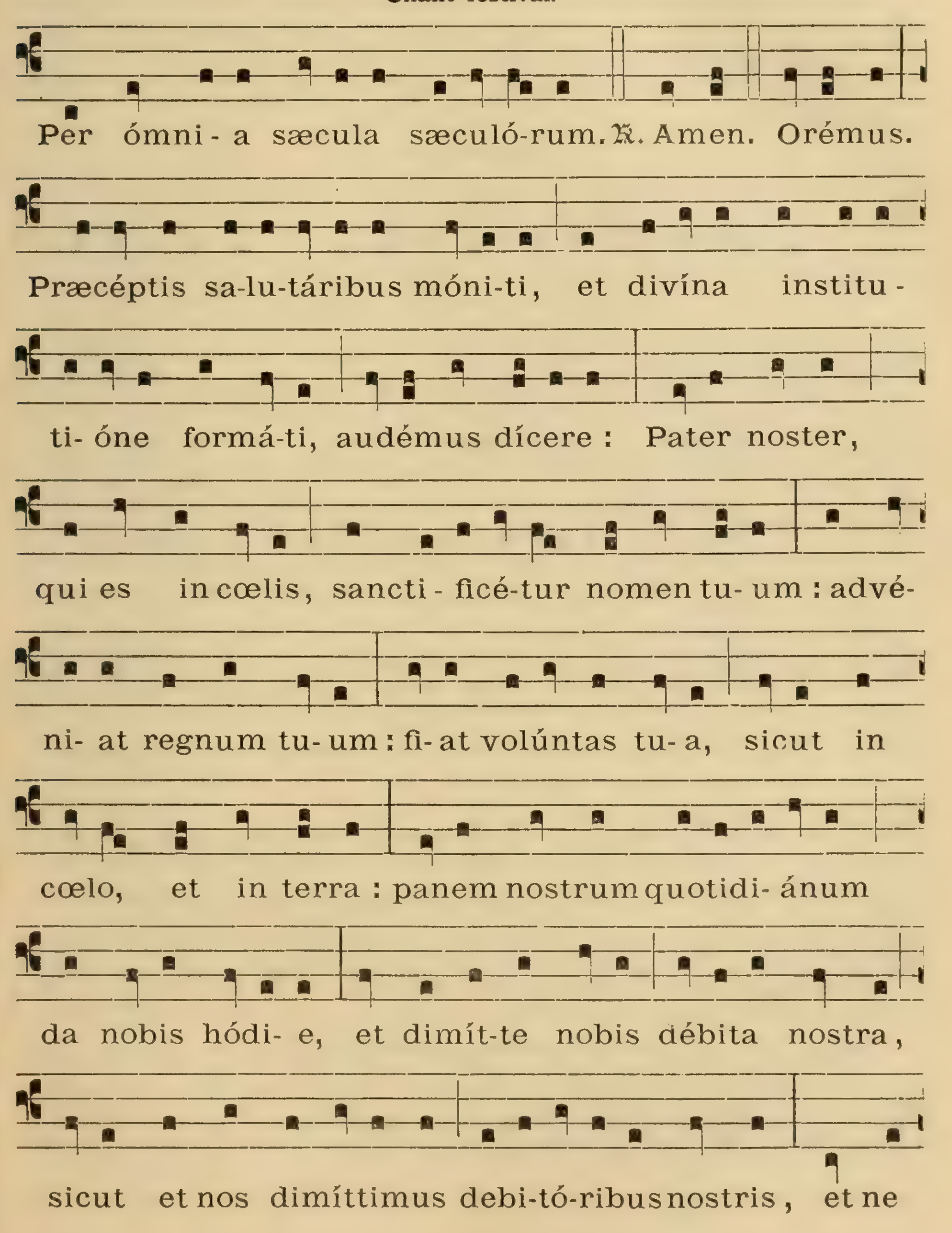


On voit par cette Préface que c'est le chant de la férie qu'il faut suivre aux Messes votives (n° 522 *Kyrie* de la férie).

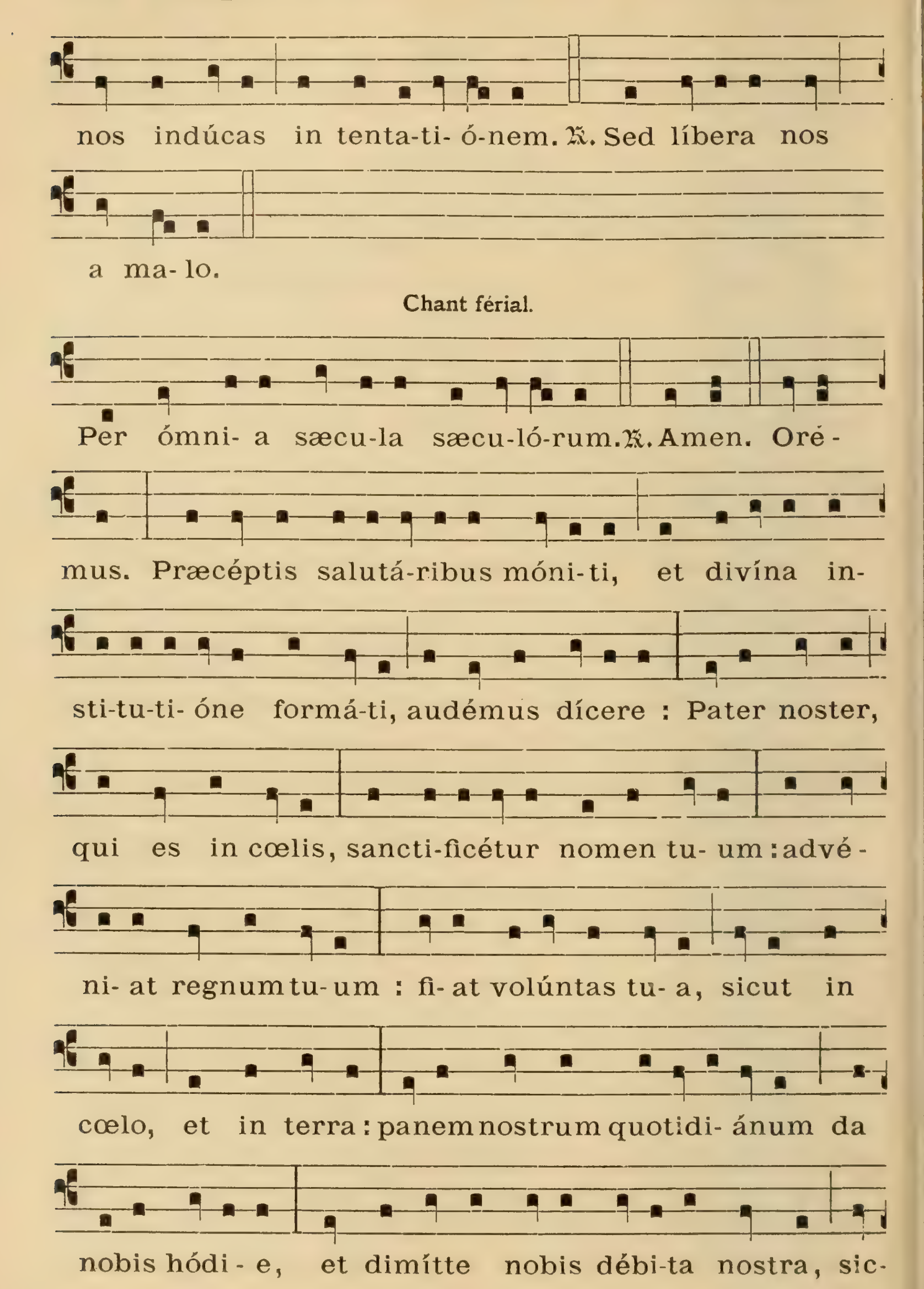
CHANT DE L'ORAISON DOMINICALE.

525. — Le chant de l'Oraison dominicale, qui se fait sur le ton de *mi*, contient dans la première partie, quand il est festival, deux pauses absolument semblables à celle qui termine la phrase dans la Préface; les autres sont syllabiques et précédées du mouvement accentué *ré mi fa mi*, et la partie finale répète la modulation du ℣. *Per ómnia saecula saeculórum.*

Le chant férial est le même que le précédent, mais partout syllabique, et ne s'élève jamais au-dessus de la corde *mi.*

Chant festival.




nos indúcas in tenta-ti- ó-nem. ℟. Sed líbera nos
a ma- lo.
Chant férial.
Per ómni- a sæcu-la sæcu-ló-rum. ℟. Amen. Oré -
mus. Præcéptis salutá-ribus móni-ti, et divína in-
sti-tu-ti- óne formá-ti, audémus dícere : Pater noster,
qui es in cœlis, sancti-ficétur nomen tu- um : advé -
ni- at regnum tu- um : fi- at volúntas tu- a, sicut in
cœlo, et in terra : panem nostrum quotidi- ánum da
nobis hódi - e, et dimítte nobis débi-ta nostra, sic-

ut et nos dimíttimus debi-tó-ribus nostris : et ne

nos indúcas in tenta-ti- ónem. ℟. Sed líbera nos

a ma- lo.

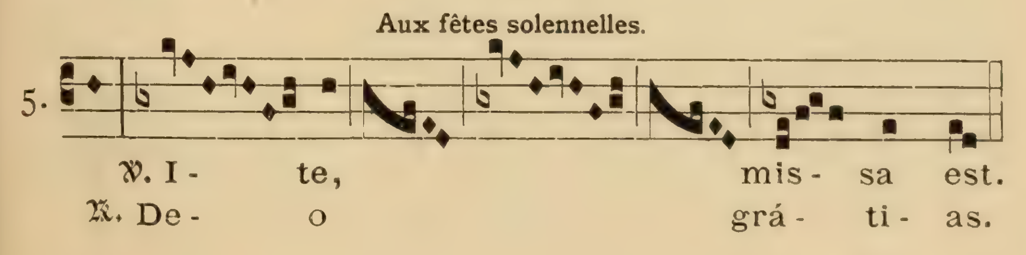
A la fin de l'Oraison *Líbera nos*, le Célébrant dit :

Per ómni- a sæcula sæculó- rum. ℟. Amen.

Pax Dómini sit semper vobíscum. ℟. Et cum spí-ri -

tu tu- o.

526. — Le chant de la Messe se termine par le ℣. *Ite, missa est*, qui est remplacé, quand on omet le *Glória in excélsis*, par le ℣. *Benedicámus Dómino*, et, aux Messes des Morts, par le ℣. *Requiéscant in pace.*



2.

℣. I - te, mis -
℟. De - o grá -

sa est.
ti - as.

Aux fêtes doubles.
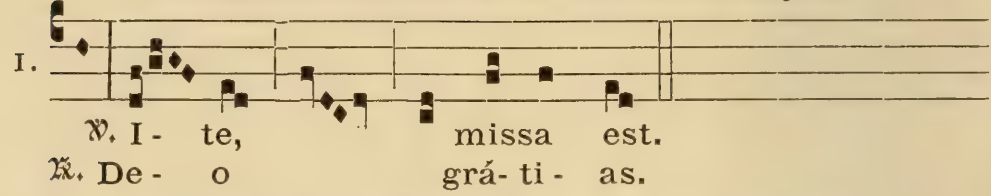
1.

℣. I - te, missa ĕst.
℟. De - o grá- ti - as.
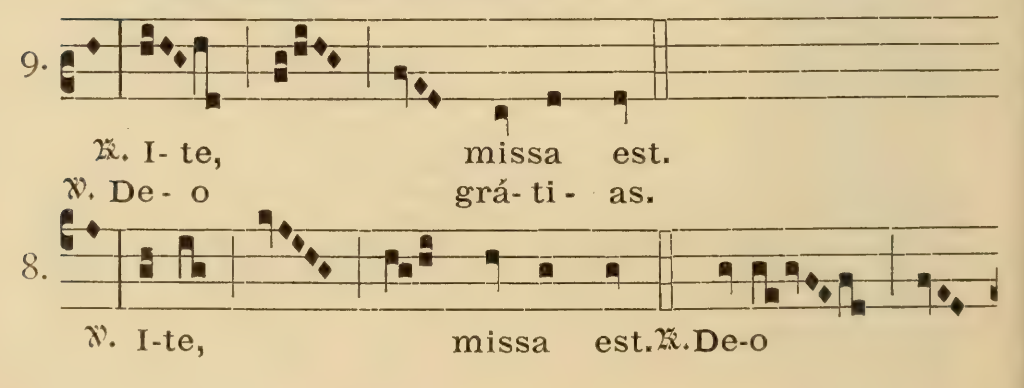
5.
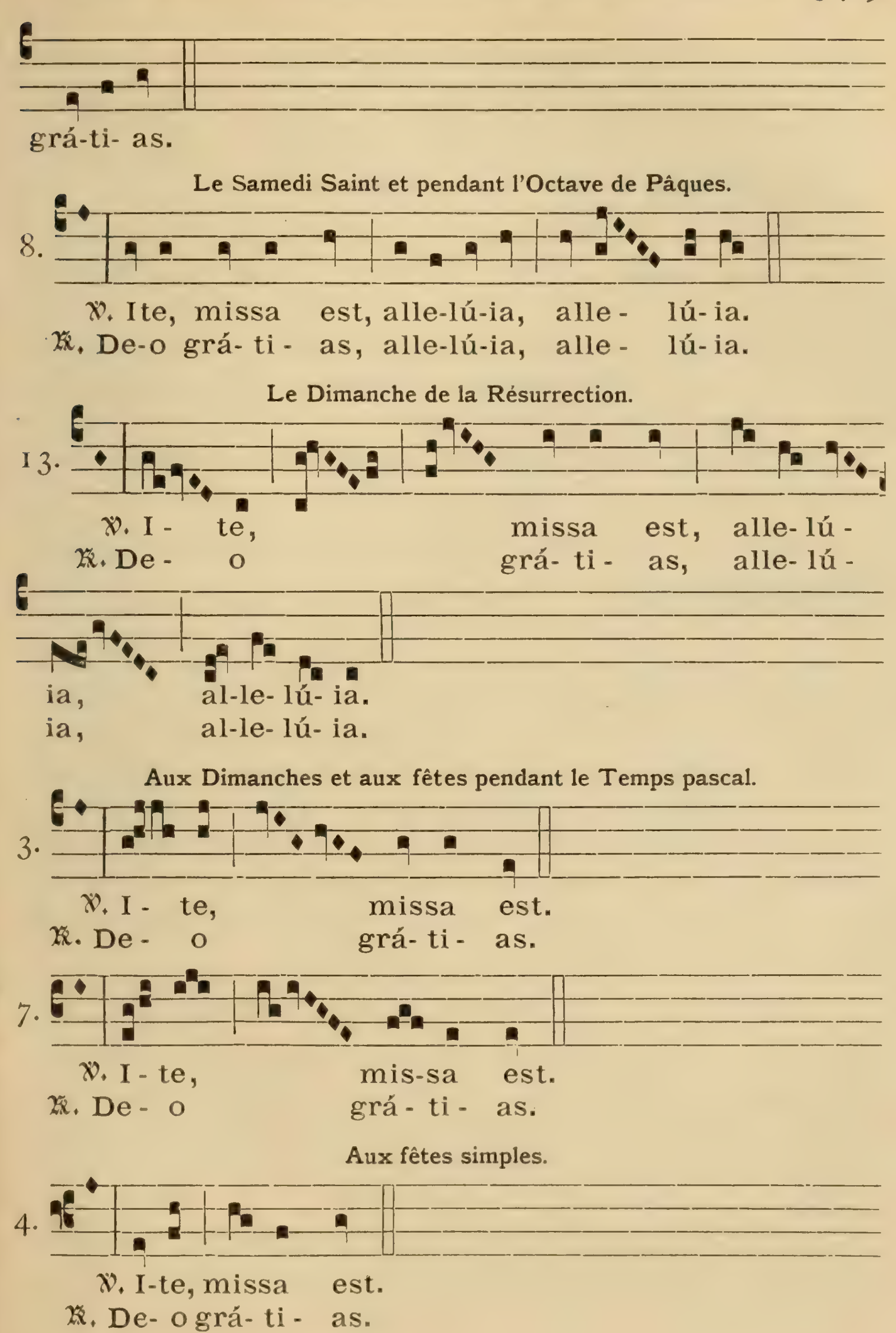
℣. I- te, missa est.
℟. De - o grá- ti - as.

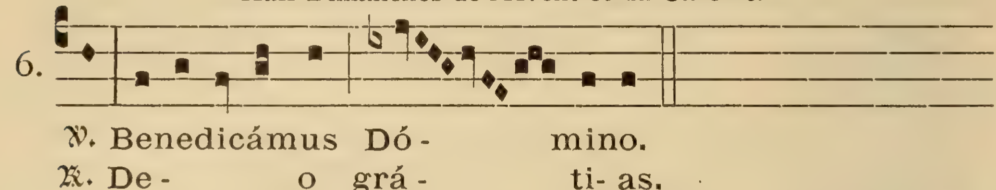
Aux fêtes et aux Messes de la B. V. Marie et du S. Sacrement, et pendant les Octaves de ces fêtes et de la Nativité de N. S. J.-C.



Aux Dimanches pendant l'année et aux fêtes semi-doubles.




grá-ti- as.
Le Samedi Saint et pendant l'Octave de Pâques.
8.
℣. Ite, missa est, alle-lú-ia, alle - lú- ia.
℟. De-o grá- ti - as, alle-lú-ia, alle - lú- ia.
Le Dimanche de la Résurrection.
13.
℣. I - te, missa est, alle- lú -
℟. De - o grá- ti - as, alle- lú -
ia, al-le- lú- ia.
ia, al-le- lú- ia.
Aux Dimanches et aux fêtes pendant le Temps pascal.
3.
℣. I - te, missa est.
℟. De - o grá- ti - as.
7.
℣. I - te, mis-sa est.
℟. De - o grá - ti - as.
Aux fêtes simples.
4.
℣. I-te, missa est.
℟. De- o grá- ti - as.



On peut aussi prendre le même chant qu'à Vêpres (n° 520).

A la fête des SS. Innocents, quand elle n'arrive pas le Dimanche, le ℣. *Benedicámus Dómino* se dit comme aux Vêpres des fêtes doubles (n° 520).

Aux féries et à la Messe des Morts on suit ce que nous avons marqué pour l'Office (n° 520).

Chapitre VII. — (APPENDICE) CHANTS DIVERS

527. — Nous formons ici une sorte d'Appendice pour les parties chantées qui ne reviennent qu'une fois pendant l'année, et, qui, bien que se rattachant aux matières déjà traitées, en diffèrent néanmoins d'une manière très-sensible. Nous comprendrons dans cette catégorie les Lamentations, la Passion, la Bénédiction du Cierge pascal, et les Litanies, et nous terminerons ces mélodies particulières par le *Te Deum*, la plus belle et la plus harmonieuse de toutes les psalmodies.

Section I. — CHANT DES LAMENTATIONS.

528. — Les trois Leçons qui se chantent au premier Nocturne des Matines ou Ténèbres le Jeudi, le Vendredi et le Samedi de la Semaine-Sainte, sont tirées des Lamentations du Prophète Jérémie, et c'est pour cette raison qu'elles en prennent la dénomination.

Les Lamentations de Jérémie sont composées de Versets ou Stances qui, dans l'hébreu, commencent par les lettres de l'alphabet au nombre de vingt-deux, *Aleph*, *Beth*,

Ghimel, Dalhet, He, Vau, Zain, Heth, Teth, Iod, Caph, Lamed, Mem, Nun, Samech, Ain, Phe, Sade, Caph, Res, Sin, Thau.

Les lettres se suivent dans l'ordre alphabétique, et impriment ainsi aux Versets le caractère de Stances acrostiches (n° 311), mais dans la Liturgie, comme dans l'ancien Testament latin, on s'est contenté de placer en tête des Versets les noms sous lesquels les lettres sont connues, et que nous venons de rappeler, et bien qu'ils ne semblent servir ainsi que de signes numériques, comme premier, deuxième, etc, ils n'en doivent pas moins être prononcés dans le chant aussi bien que dans la récitation.

Chaque Leçon des Lamentations se termine par le ℣. *Jerúsalem, Jerúsalem, convértere ad Dóminum Deum tuum.*
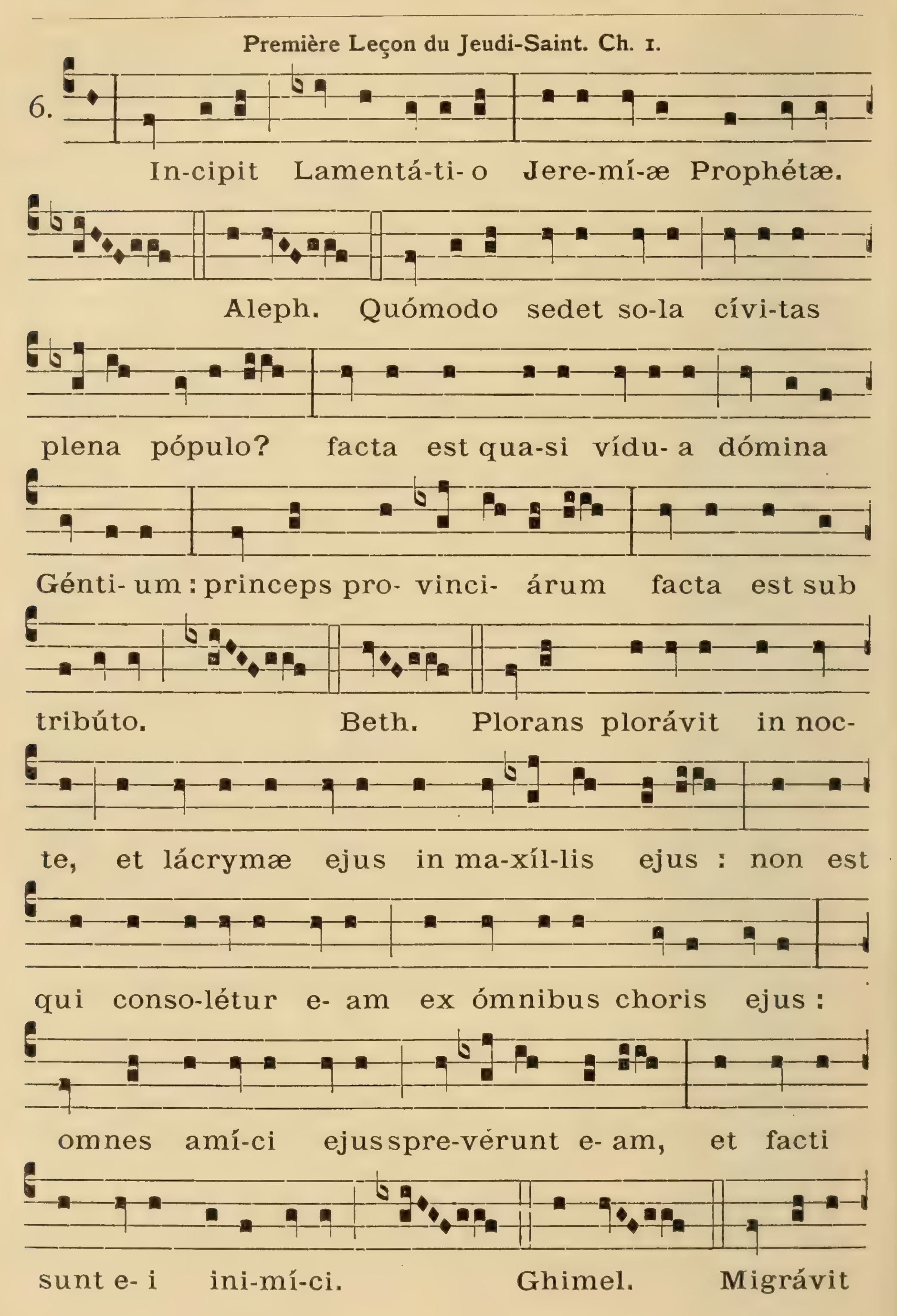
Le chant des Lamentations est une sorte de psalmodie du sixième ton. Il s'exécute sur la dominante, et, comme il s'élève jusqu'à la quinte, le *si* est affecté du bémol.

Chaque Verset se distingue par les trois modulations qui divisent le chant des Psaumes. L'intonation a lieu, comme au sixième ton, par un *fa* suivi des notes *sol la* liées; la médiation est composée des cinq groupes *sol ut, si la, sol la, la si, si la,* ces deux derniers unis ensemble, et la pause ou terminaison exprime les notes *sol fa sol sol* sur autant de syllabes, dont la dernière se prolonge en parcourant le neume *sol si la sol fa sol sol fa.* Au titre de chaque leçon la médiation se fait comme au premier ton des Psaumes.

Lorsque le texte du Verset est trop étendu, il se divise, et chaque partie répète les mêmes modulations, mais les pauses intermédiaires se terminent par un *fa* syllabique et sans neume.

Le nom des lettres hébraïques se chante sur les notes *la sol fa sol sol fa,* mais s'il a deux syllabes, le neume se divise ou est précédé d'un *la.*

Première Leçon du Jeudi-Saint. Ch. I.



Judas propter affli-cti- ónem et mul-ti-túdinem ser-vi -

tú-tis : habi-távit interGentes,nec in-vénit réqui-em:

omnes persecu-tóres ejus apprehendérunt e- am

inter angús-ti- as. Da-leth. Vi-æ Si-on

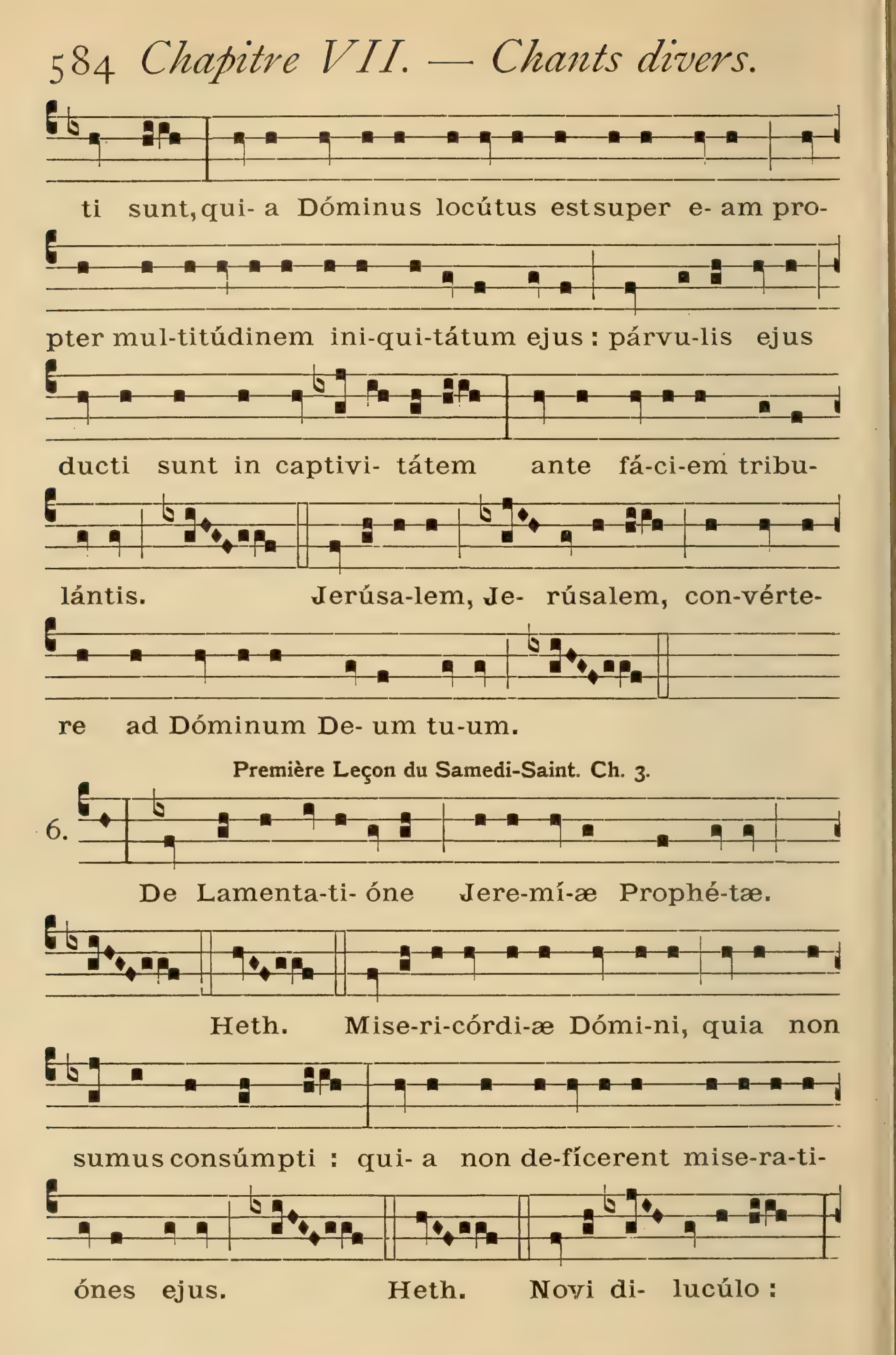
lugent e- o quod non sint qui vé-ni- ant ad so-lemnitá-

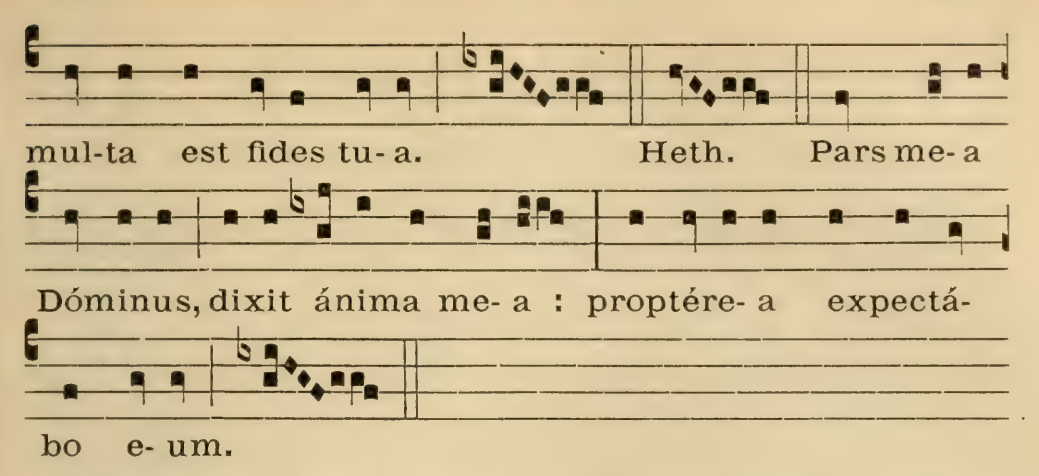
tem : omnes portæ ejus destrúctæ, sacer-dó-tes ejus

geméntes, vír- gines ejus squá-lidæ, et ip-sa op-

préssa ama-ri-túdine. He. Facti sunt

hostes ejus in cápite, inimíci ejus lo-cuple-tá-


ti sunt, qui- a Dóminus locútus est super e- am pro-
pter mul-titúdinem ini-qui-tátum ejus : párvu-lis ejus
ducti sunt in captivi- tátem ante fá-ci-em tribu-
lántis. Jerúsa-lem, Je- rúsalem, con-vérte-
re ad Dóminum De- um tu-um.
Première Leçon du Samedi-Saint. Ch. 3.
6. De Lamenta-ti- óne Jere-mí-æ Prophé-tæ.
Heth. Mise-ri-córdi-æ Dómi-ni, quia non
sumus consúmpti : qui- a non de-fícerent mise-ra-ti-
ónes ejus. Heth. Novi di- lucúlo :



On se sert encore d'un autre chant pour les Lamentations : nous n'en donnerons que les deux premiers Versets pour en faire connaître les diverses modulations.

6. Incipit Lamentá-ti- o Jere-mí-æ Prophétæ.

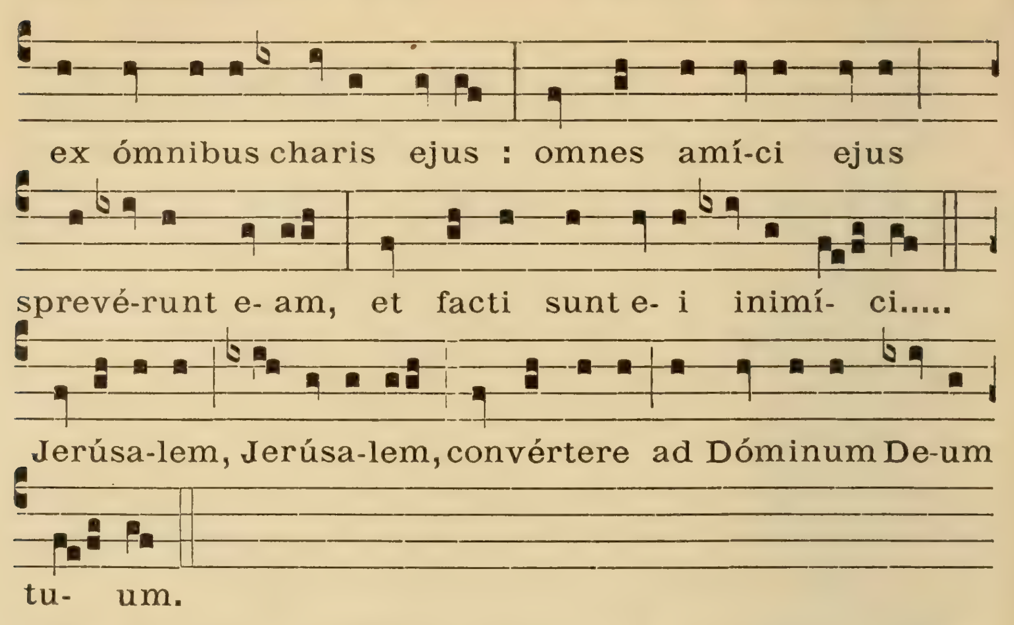
A- leph. Quómodo sedet so-la cívi-tas plena pópu-

lo? facta est qua-si vídu- a Dómina Génti- um :

princeps pro- vinci- árum facta est sub tribú- to.

Beth. Plorans plorá-vit in nocte, et lácrymæ ejus

in ma-xíl- lis ejus : non est qui consolétur e- am



On chantait autrefois dans certaines églises la troisième Leçon du Samedi-Saint sur un ton particulier qu'il nous paraît intéressant de reproduire.

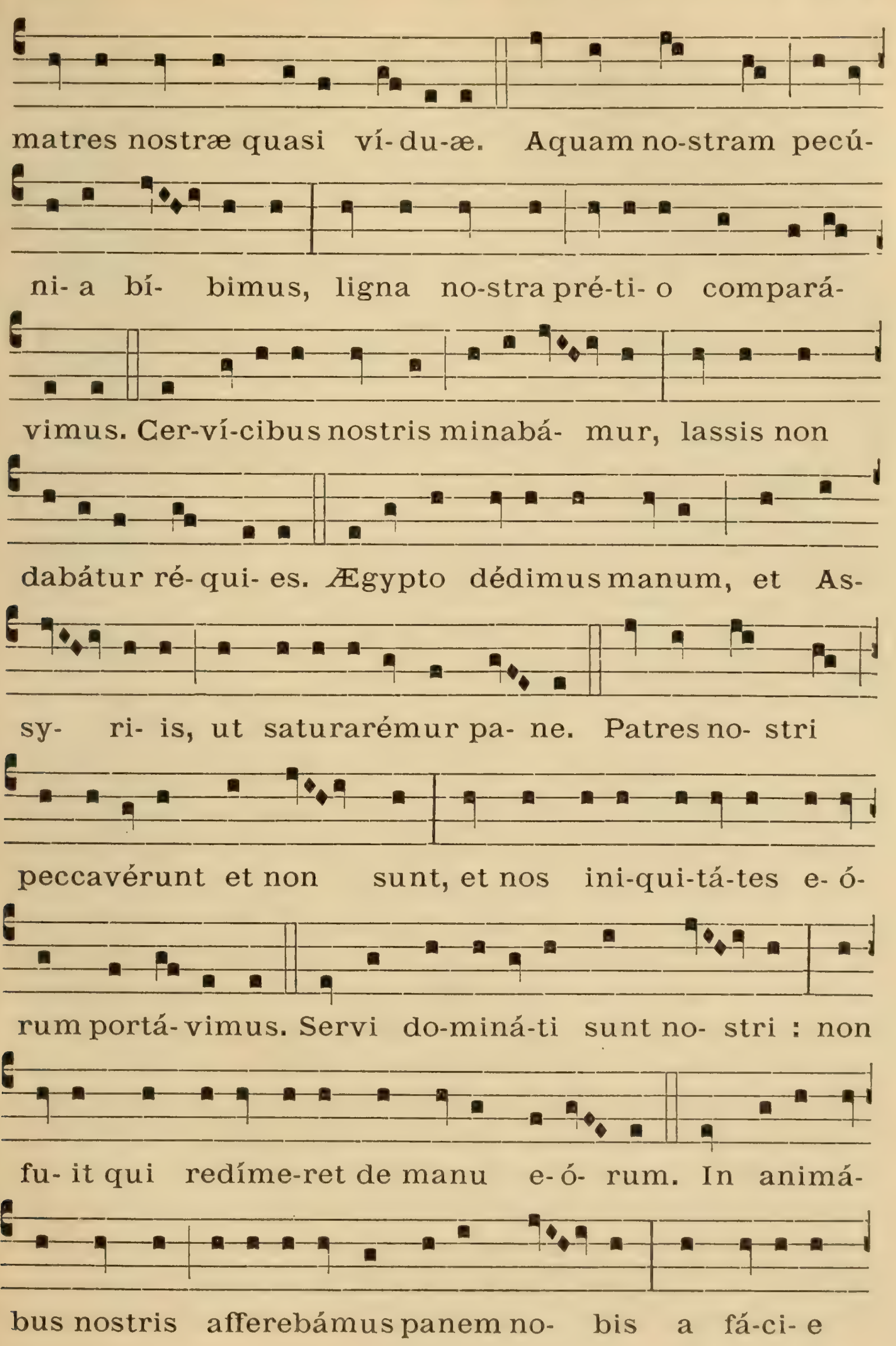
4. Incipit Orá- ti- o Jere-mí-æ Prophé- tæ.
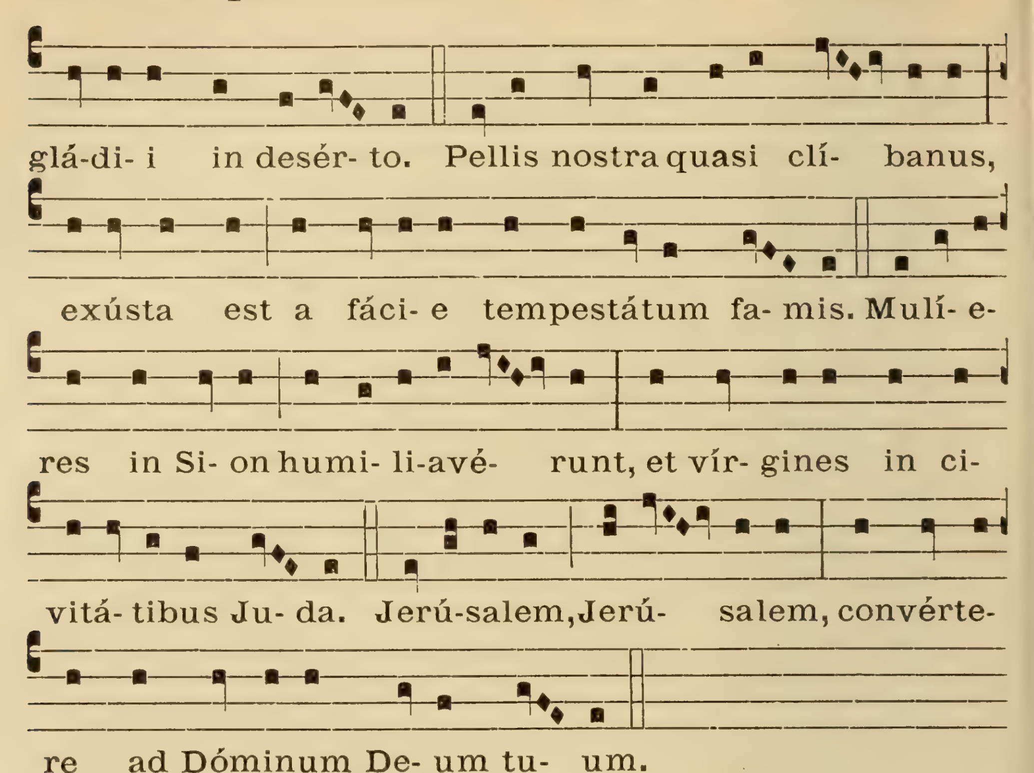
Recordáre Dómine quid accíde-rit no- bis : in-tu- é-

re, et réspice oppróbri- um no- strum. Hærédi-tas

no-stra versa est ad a- li- é- nos, domus nostræ ad

extrá- ne- os. Pu-pílli facti sumus absque pa- tre,


matres nostræ quasi ví- du-æ. Aquam no-stram pecú-
ni- a bí- bimus, ligna no-stra pré-ti- o compará-
vimus. Cer-ví-cibus nostris minabá- mur, lassis non
dabátur ré- qui- es. Ægypto dédimus manum, et As-
sy- ri- is, ut saturarémur pa- ne. Patres no- stri
peccavérunt et non sunt, et nos ini-qui-tá-tes e- ó-
rum portá- vimus. Servi do-miná-ti sunt no- stri : non
fu- it qui redíme-ret de manu e- ó- rum. In animá-
bus nostris afferebámus panem no- bis a fá-ci- e



Section II. — CHANT DE LA PASSION.

529. — Comme la Passion est décrite dans chaque Evangile, elle se chante quatre fois pendant la Semaine-Sainte, le Dimanche selon saint Mathieu, le Mardi selon saint Marc, le Mercredi selon saint Luc, et le Vendredi selon saint Jean. La Liturgie suit ainsi l'ordre établi dans le Nouveau Testament, et signalé par saint Jérôme dans sa Préface au Pape saint Damase : *Hœc prœsens prœfatiúncula pollicétur quátuor tantum Evangélia, quorum ordo est iste, Matthœus, Marcus, Lucas, Joánnes.*

Le chant de la Passion varie selon que la parole ou le discours appartient, dans le récit évangélique, à l'Historien, à N.-S. Jésus-Christ, ou aux autres personnes qui prennent part ou assistent à ce drame de notre salut. On y distingue ainsi trois parties, qui reviennent successivement et se partagent l'ensemble du texte sacré. Elles sont désignées ordinairement dans le Missel par ces trois carac-

tères, C ✠ S, qui signifient l'Historien, le Christ, la Synagogue, *Chronista*, *Christus*, *Synagoga*.

Le chant de la Passion est du cinquième ton mixte (n° 165), parce qu'il a ses notes extrêmes à la limite supérieure de son échelle et à la tierce inférieure. Chacune de ses trois parties contient une médiation, une pause et une terminaison. Celle du Christ possède aussi une intonation, mais les deux autres commencent directement et sans inflexion. Le point d'interrogation se distingue également par une modulation particulière.

La partie de l'Historien s'exécute sur la dominante du ton. Sa médiation exprime la même modulation que les deux points à l'Oraison (n° 417), *si la ut ut*; la pause à la fin de la phrase se fait par les deux notes syllabiques *sol la*, la seconde mineure *si la* liée, et le clivus *sol fa*, et la terminaison, qui annonce la parole de Jésus-Christ ou de la Synagogue, a lieu, dans le premier cas, par la tierce mineure syllabique et par degrés conjoints *sol si*, et la ligature *si la*, et, dans le second, par le groupe *ut ré mi ré ut ré* et le clivus *ré ut*.

La parole du Sauveur se chante sur la corde *sol*, et fait entendre, à l'intonation, un groupe qui parcourt tous les degrés de la quarte mineure *fa si* et la ligature *la sol*, à la médiation, les deux notes isolées *fa sol* et le podatus *sol la*, et à la pause, qui finit la phrase, une accentuation *sol la* et la modulation syllabique *sol fa fa*, et, quand l'accentuation est retardée d'une syllabe, on ajoute à la ligature *sol la* le *sol* suivant. Le groupe *fa si sol* de l'intonation ne sert qu'au commencement du discours; pour les phrases suivantes, on supprime les deux premières notes. Enfin la terminaison se fait par une tierce mineure *sol la si* liée, un *la* syllabique, et une modulation qui s'étend sur la pénultième à tous les degrés de la quinte *la ré* et aux notes *mi fa sol*, et qui est suivie du clivus *sol fa*.

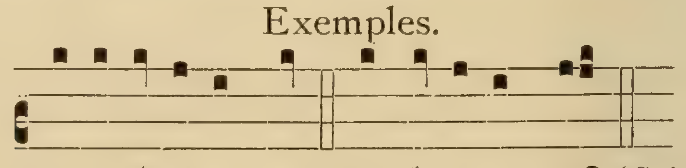
La partie de la Synagogue s'exécute sur le *fa*, à la limite supérieure de l'échelle tonale. Sa médiation se module de la

même manière qu'à la partie de l'Historien, *mi ré fa fa;* la pause à la fin de la phrase s'abaisse d'une tierce et exprime la seconde syllabique *ré mi* et le clivus *ré ut*, et la terminaison se compose des mêmes notes *ré mi* également isolées, d'un groupe qui suit tous les degrés de la quinte *fa si* et la ligature *ut ré*, et d'un clivus *ré ut*.

Le point d'interrogation, qui ne se rencontre pas dans la partie de l'Historien, s'exprime comme la médiation, si ce n'est qu'on remplace, dans le discours du Christ, le *fa* par un *ré*, et le *sol* syllabique par le podatus *fa sol*, et, dans la partie de la Synagogue, les deux dernières notes par un *mi* et le groupe *mi mi fa*.

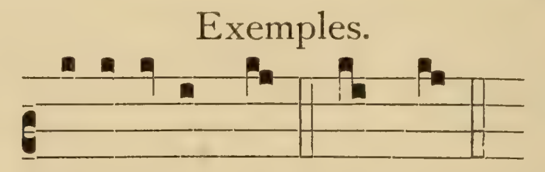
Si la médiation et l'interrogation, dans la partie de la Synagogue, finissent par un monosyllabe, elles se modulent ainsi :

Exemples.



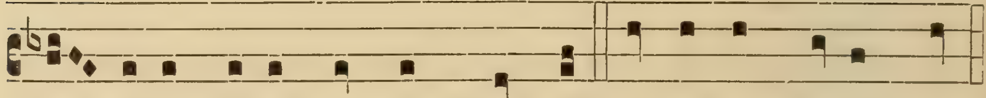
Quand le monosyllabe est à la terminaison, elle a lieu de cette manière :

Exemples.



On peut suivre, dans les deux autres parties, cette modulation du monosyllabe, mais à la médiation seulement.

Exemples.
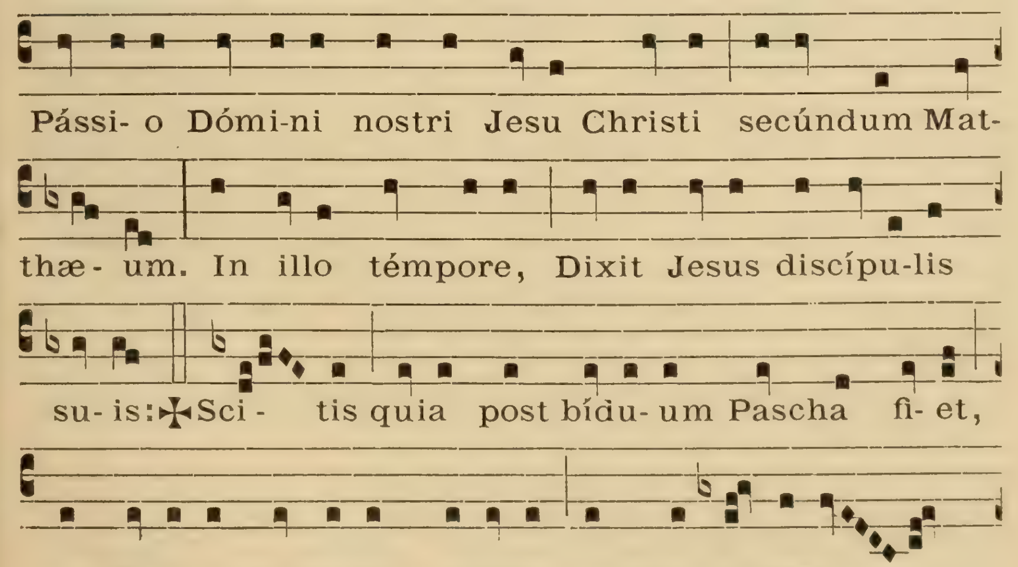


La Passion se termine, ainsi qu'elle commence, directement sur le ton de la dominante.

Pour pouvoir chanter la Passion, il faut être Diacre ou Prêtre. Ainsi elle peut être chantée par trois Diacres ou Prêtres en aubes et l'étole de travers, pendant que le Célébrant assisté de ses ministres la récite à l'autel du côté de l'Epître. Elle peut l'être également du côté de l'Evangile par le Célébrant et ses ministres, pourvu que celui qui fait les fonctions de Sous-Diacre ait reçu le diaconat ou la prêtrise, et soit revêtu de l'étole. Enfin elle peut l'être par le Diacre seul quand la Messe est solennelle, ou par le Célébrant s'il officie sans ministres. Certains rubricistes prescrivent d'appliquer à la Passion le ton de l'Evangile (n° 423) quand elle est chantée par le Diacre ou le Célébrant seul; mais comme le chant n'a rien de dogmatique, nous croyons bien qu'il est plus convenable, en pareil cas, de se servir du ton ordinaire, et de conserver ainsi à chaque partie le caractère mélodique qui la distingue.

Quand on ne chante pas la Passion, le Célébrant la récite, comme aux Messes basses, du côté de l'Evangile.

Passion selon saint Mathieu, ch. 26. pour le Dimanche des Rameaux.



tur. C Tunc congregá-ti sunt príncipes sacerdótum,

et se-ni- óres pópu-li in átri- um príncipis sacer-

dótum, qui dicebátur Cá- iphas; et consí-li- um fecé-

runt, ut Jesum do-lo tenérent, et occíderent[1]. Di-cé-

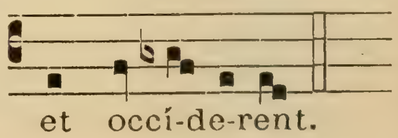
bant au- tem: S Non in di- e festo, ne forte tu-
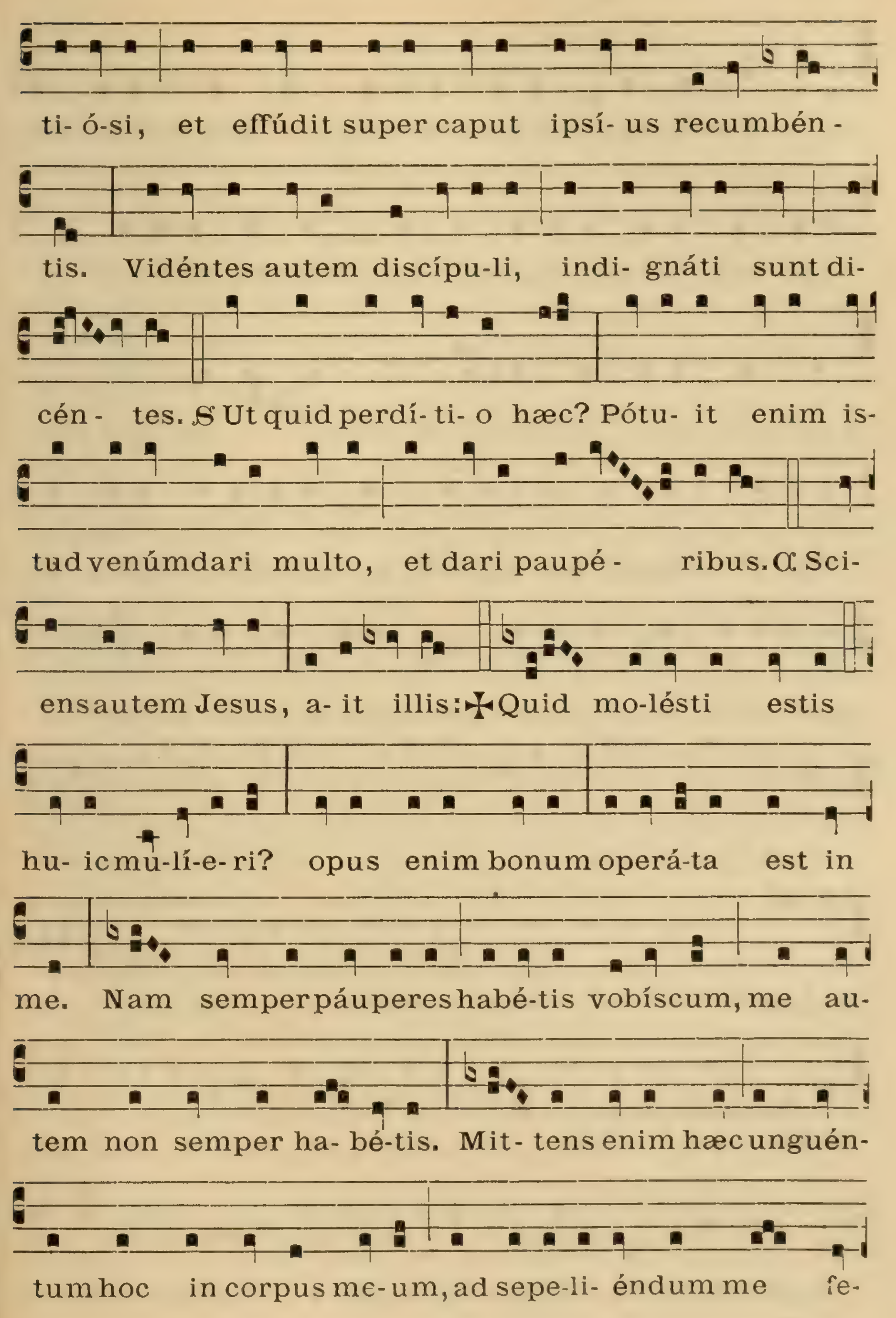
múltus fí - eret in pó- pu-lo. C Cum autem Jesus es-

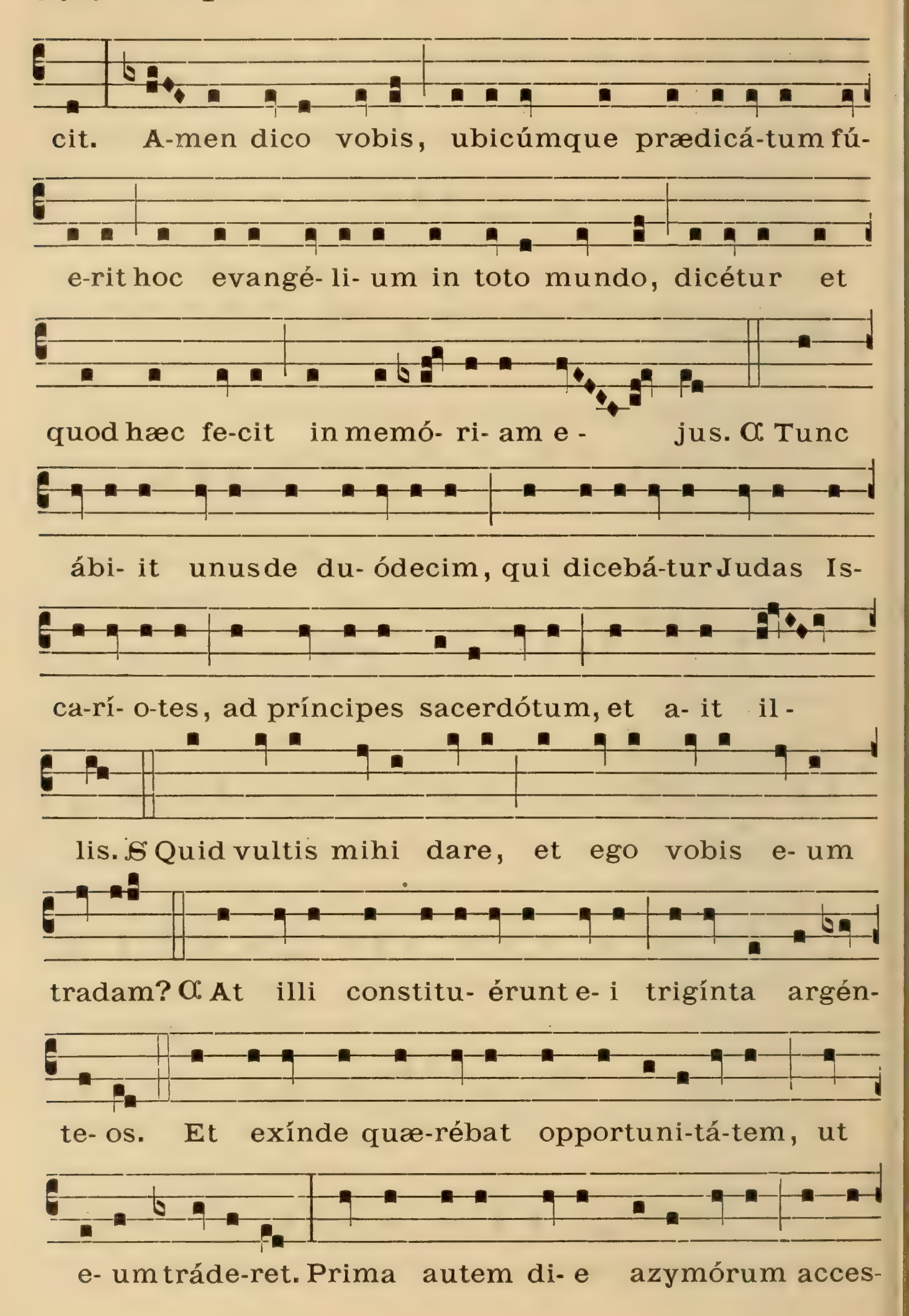
set in Betháni- a, in domo Simónis leprósi, accés-

sit ad eum mú-li- er habens alabástrum unguénti pre-

[1] Les deux notes du clivus *si la* ont été disjointes à cause de la pénultième dactylique, qui forme excédant, mais on pourrait aussi ajouter une note et chanter de cette manière :




ti- ó-si, et effúdit super caput ipsí- us recumbén -
tis. Vidéntes autem discípu-li, indi- gnáti sunt di-
cén - tes. S Ut quid perdí- ti- o hæc? Pótu- it enim is-
tud venúmdari multo, et dari paupé - ribus. C. Sci-
ens autem Jesus, a- it illis: ✠ Quid mo-lésti estis
hu- ic mu-lí-e- ri? opus enim bonum operá-ta est in
me. Nam semper páuperes habé-tis vobíscum, me au-
tem non semper ha- bé-tis. Mit- tens enim hæc unguén-
tum hoc in corpus me-um, ad sepe-li- éndum me fe-


cit. A-men dico vobis, ubicúmque prædicá-tum fú-
e-rit hoc evangé- li- um in toto mundo, dicétur et
quod hæc fe-cit in memó- ri- am e - jus. ℭ Tunc
ábi- it unus de du- ódecim, qui dicebá-tur Judas Is-
ca-rí- o-tes, ad príncipes sacerdótum, et a- it il -
lis. 𝔖 Quid vultis mihi dare, et ego vobis e- um
tradam? ℭ At illi constitu- érunt e- i trigínta argén-
te- os. Et exínde quæ-rébat opportuni-tá-tem, ut
e- um tráde-ret. Prima autem di- e azymórum acces-

sérunt discípu-li ad Jesum, dicén - tes : S Ubi vis

parémus tibi comédere Pascha? C At Jesus dixit :

✠ I - te in civi-tátem ad quemdam, et dí-ci-te

e- i : Magíster di-cit : Tempus me- um prope est, apud

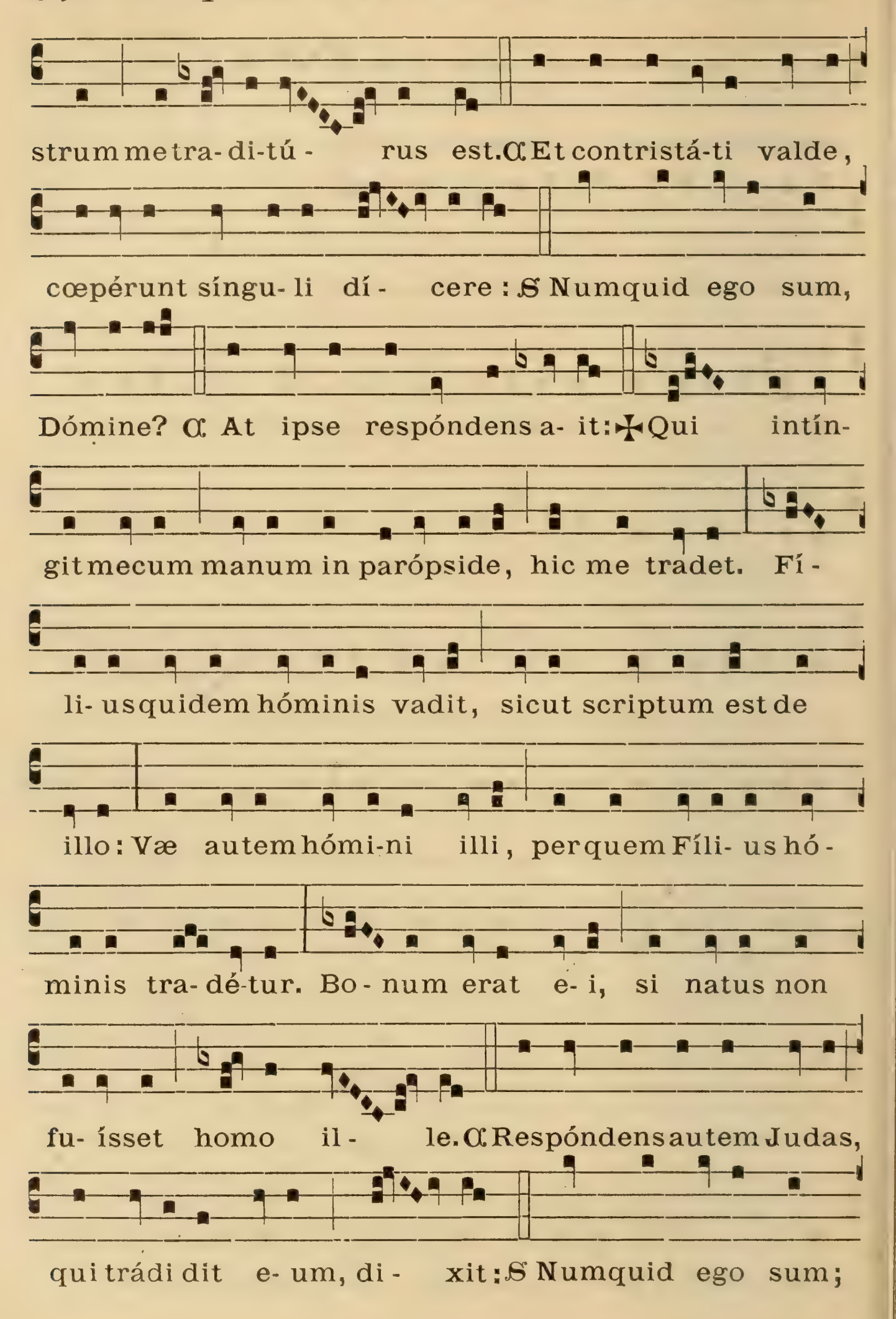
te fá-ci- o Pascha cum discí- pu-lis me - is. C Et
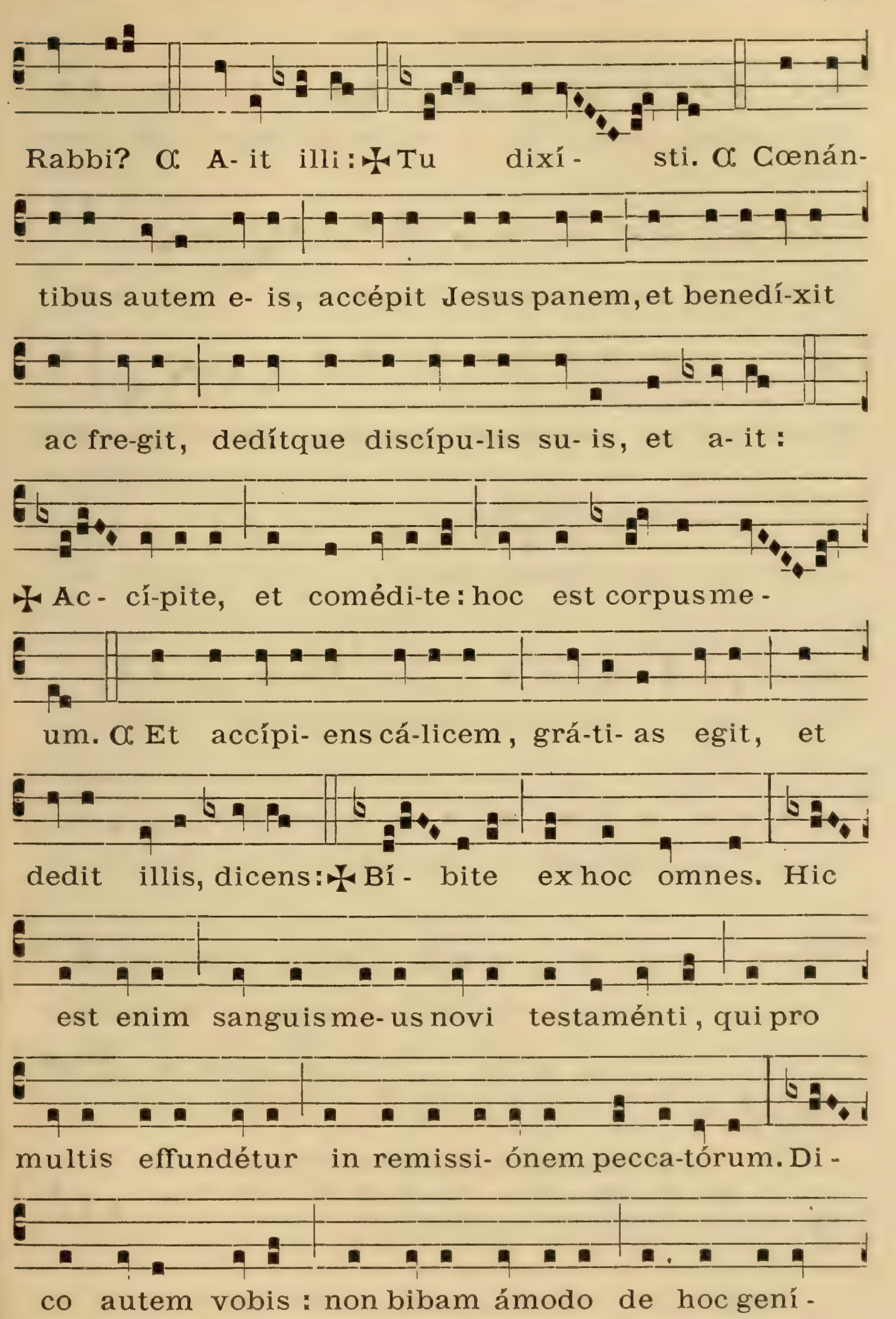
fecérunt discípu-li sicut constítu- it illis Jesus, et

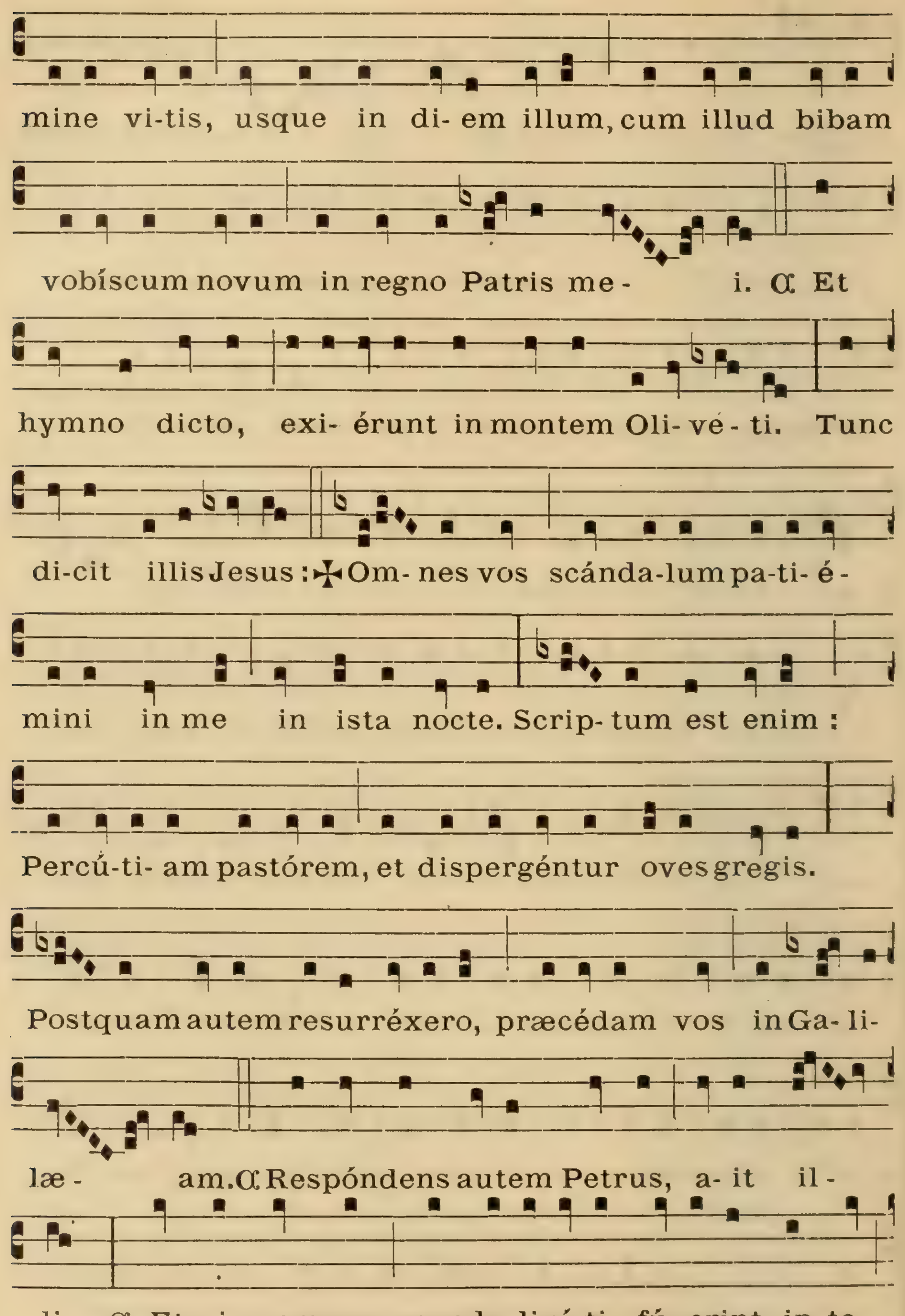
paravérunt Pascha. Véspere autem facto, discumbé -
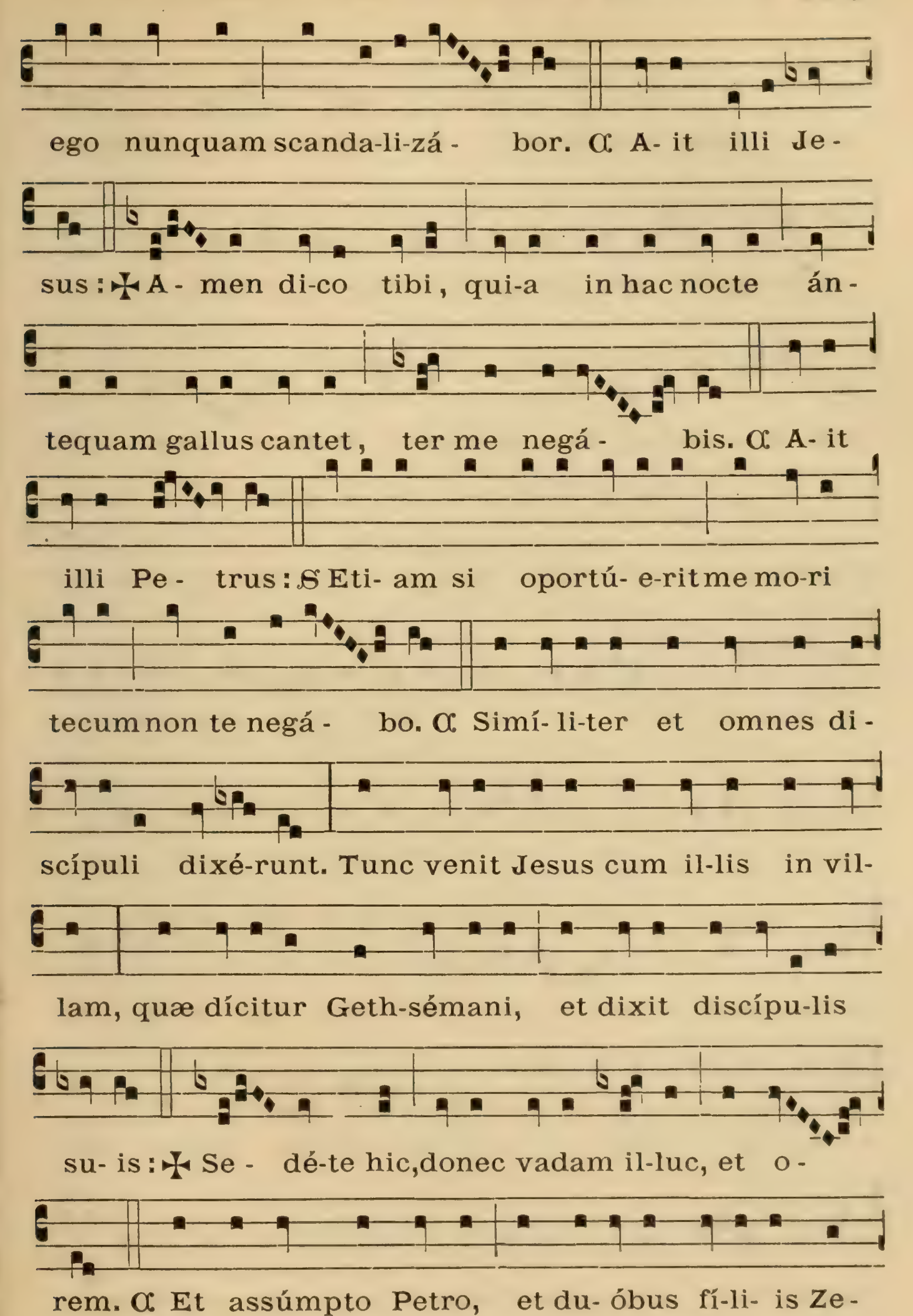
bat cum du- ódecim discípu-lis su - is. Et edéntibus
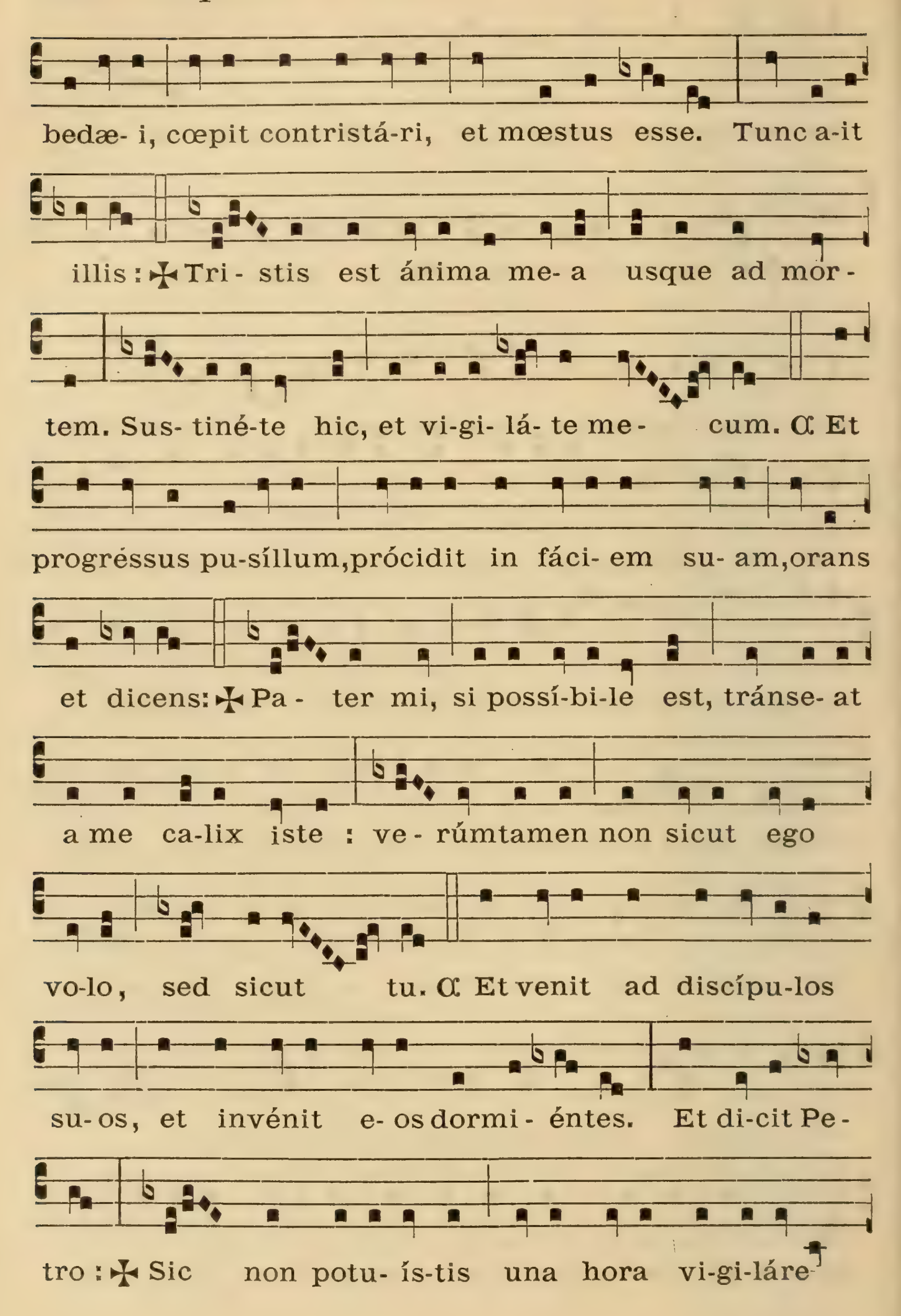
illis, dixit : ✠ A - men dico vobis, qui-a unus ve -
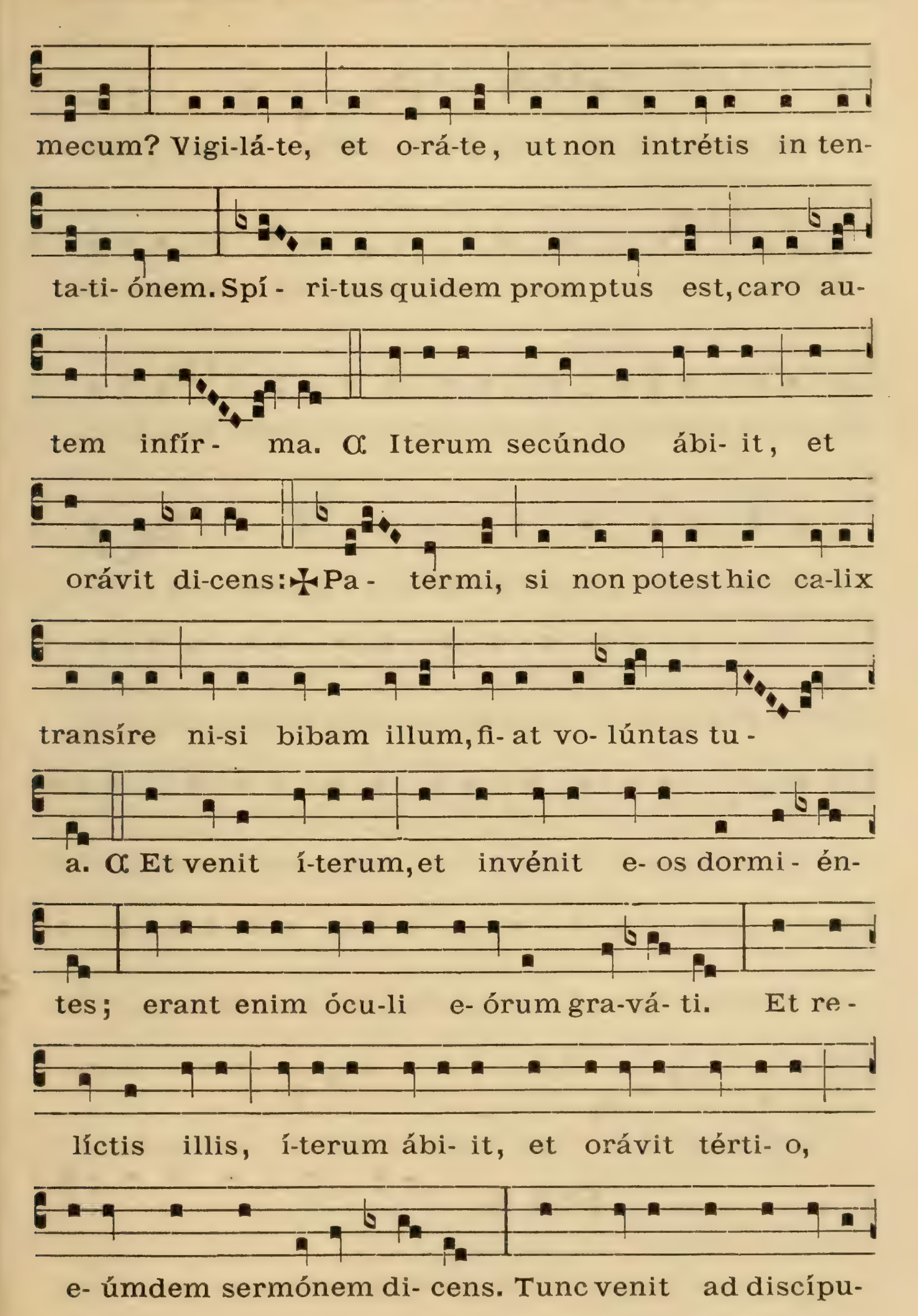

strum me tra-di-tú - rus est. Œ Et contristá-ti valde,
cœpérunt síngu-li dí - cere : S Numquid ego sum,
Dómine? Œ At ipse respóndens a- it: ✠ Qui intín-
git mecum manum in parópside, hic me tradet. Fí -
li- us quidem hóminis vadit, sicut scriptum est de
illo : Væ autem hómi-ni illi, per quem Fíli- us hó -
minis tra- dé-tur. Bo - num erat e- i, si natus non
fu- ísset homo il - le. Œ Respóndens autem Judas,
qui trádi dit e- um, di - xit : S Numquid ego sum;
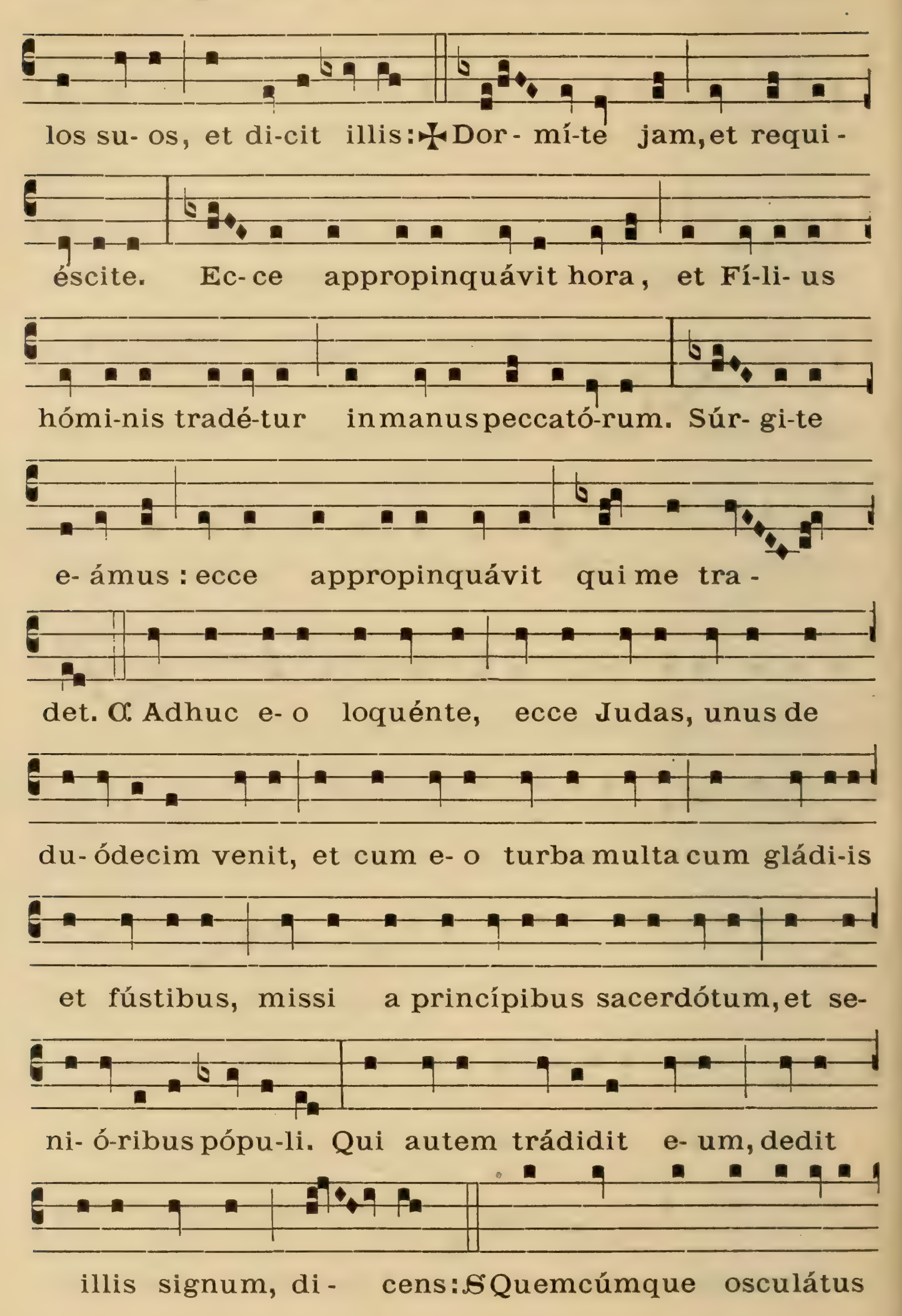

Rabbi? C A- it illi: ✠ Tu dixí - sti. C Cœnán-
tibus autem e- is, accépit Jesus panem, et benedí-xit
ac fre-git, dedítque discípu-lis su- is, et a- it:
✠ Ac - cí-pite, et comédi-te: hoc est corpus me -
um. C Et accípi- ens cá-licem, grá-ti- as egit, et
dedit illis, dicens: ✠ Bí - bite ex hoc omnes. Hic
est enim sanguis me- us novi testaménti, qui pro
multis effundétur in remissi- ónem pecca-tórum. Di -
co autem vobis: non bibam ámodo de hoc gení -
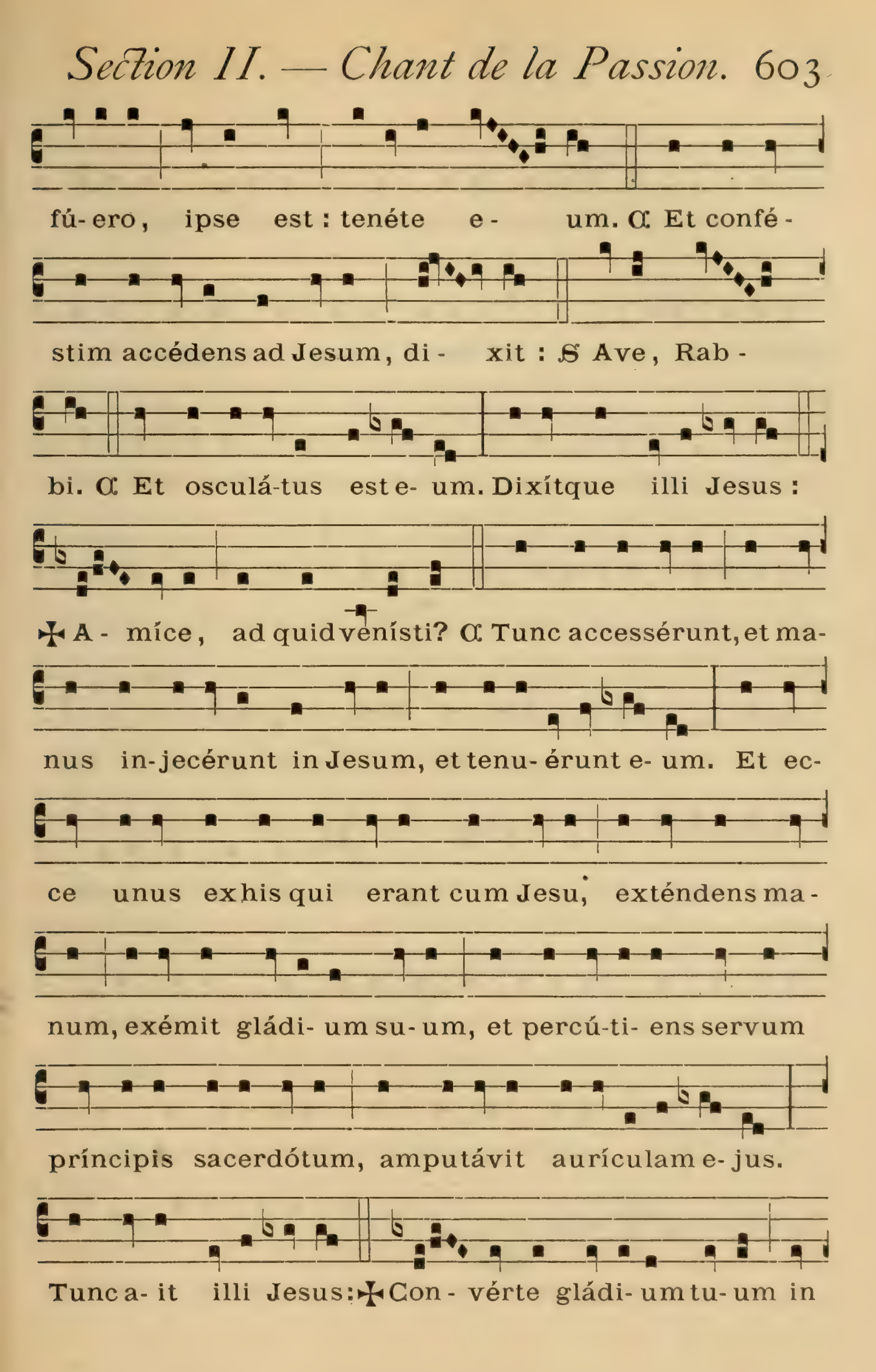

mine vi-tis, usque in di- em illum, cum illud bibam
vobíscum novum in regno Patris me - i. ℟ Et
hymno dicto, exi- érunt in montem Oli- vé - ti. Tunc
di-cit illis Jesus : ✠ Om- nes vos scánda-lum pa-ti- é -
mini in me in ista nocte. Scrip- tum est enim :
Percú-ti- am pastórem, et dispergéntur oves gregis.
Postquam autem resurréxero, præcédam vos in Ga- li-
læ - am. ℟ Respóndens autem Petrus, a- it il -
li : S Et si omnes scanda- lizá-ti fú- erint in te,

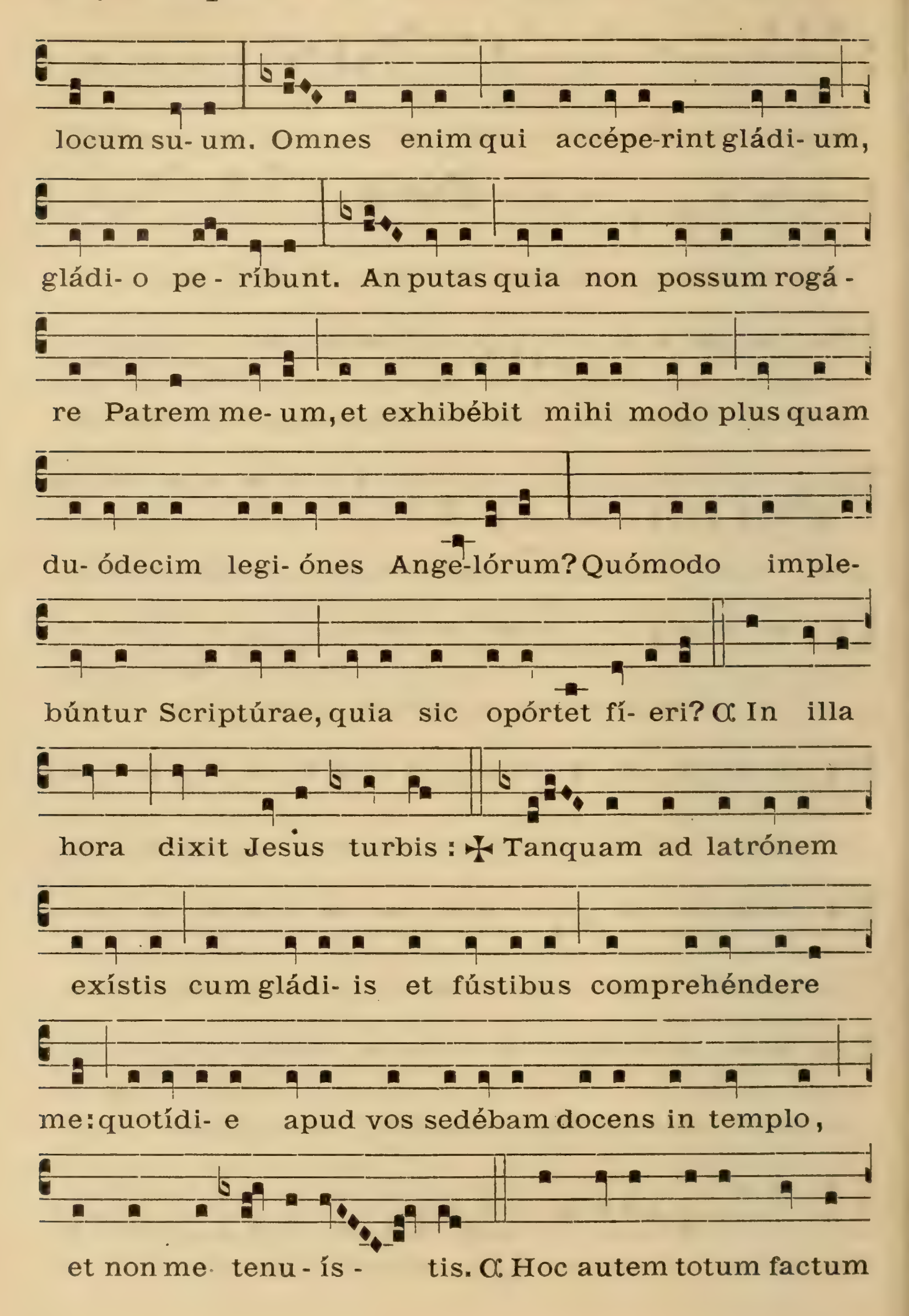

ego nunquam scanda-li-zá - bor. ℂ A- it illi Je -
sus : ✠ A - men di-co tibi, qui-a in hac nocte án -
tequam gallus cantet, ter me negá - bis. ℂ A- it
illi Pe - trus : S Eti- am si oportú- e-rit me mo-ri
tecum non te negá - bo. ℂ Simí- li-ter et omnes di -
scípuli dixé-runt. Tunc venit Jesus cum il-lis in vil-
lam, quæ dícitur Geth-sémani, et dixit discípu-lis
su- is : ✠ Se - dé-te hic, donec vadam il-luc, et o -
rem. ℂ Et assúmpto Petro, et du- óbus fí-li- is Ze -

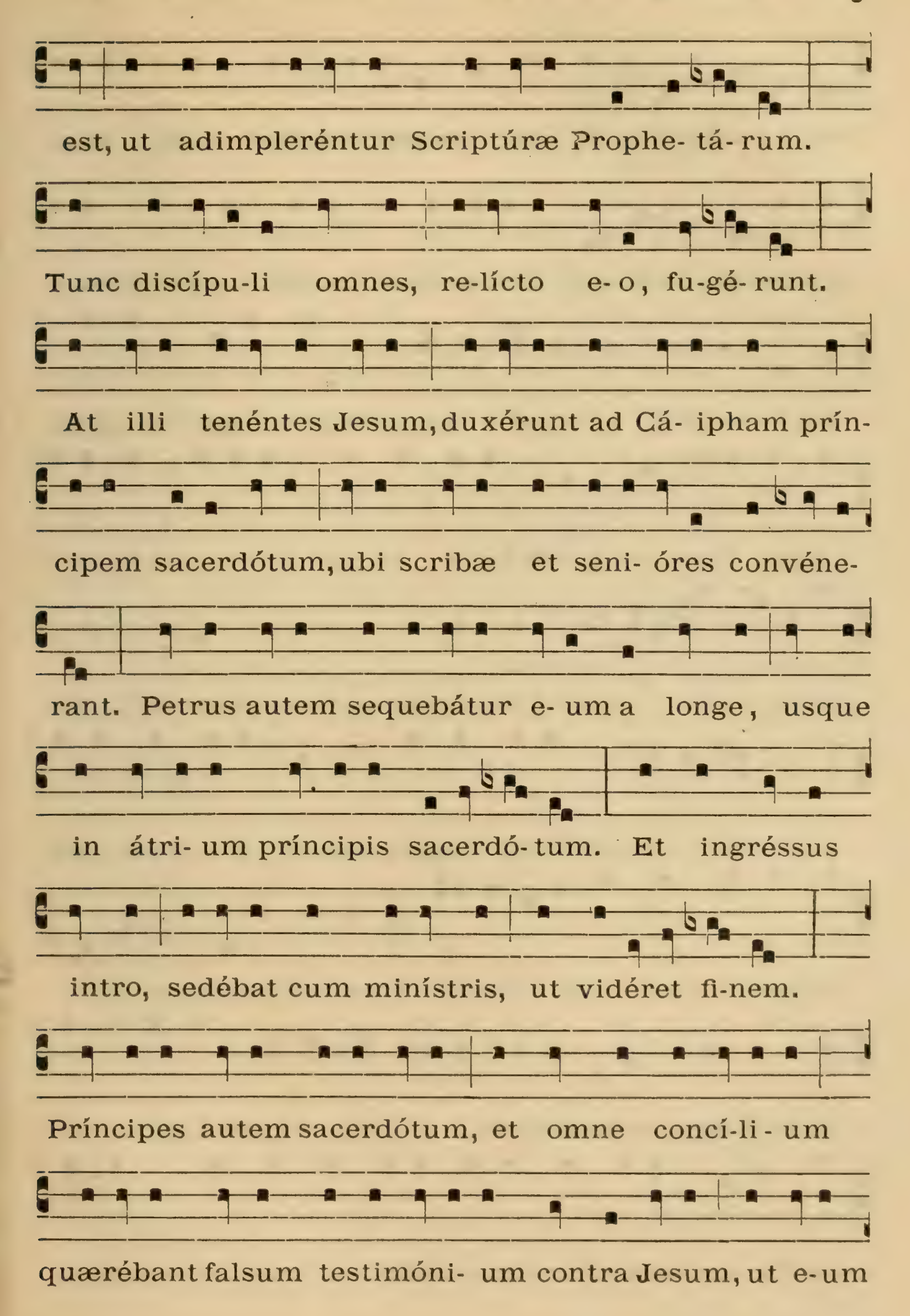

bedæ- i, cœpit contristá-ri, et mœstus esse. Tunc a-it
illis : ✠ Tri - stis est ánima me- a usque ad mor -
tem. Sus- tiné-te hic, et vi-gi- lá- te me - cum. Œ Et
progréssus pu-síllum,prócidit in fáci- em su- am,orans
et dicens: ✠ Pa - ter mi, si possí-bi-le est, tránse- at
a me ca-lix iste : ve - rúmtamen non sicut ego
vo-lo, sed sicut tu. Œ Et venit ad discípu-los
su- os, et invénit e- os dormi - éntes. Et di-cit Pe -
tro : ✠ Sic non potu- ís-tis una hora vi-gi-láre

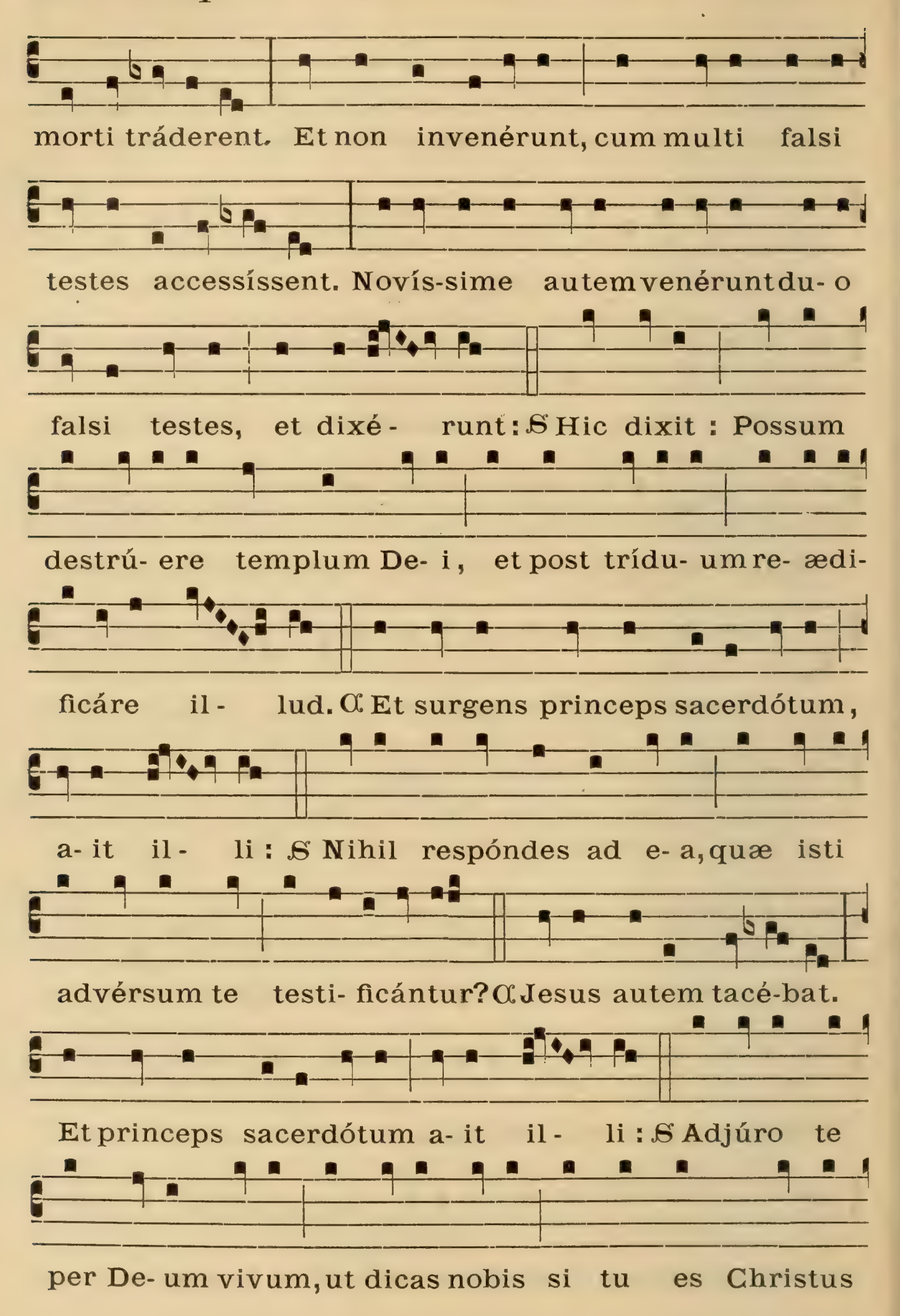

mecum? Vigi-lá-te, et o-rá-te, ut non intrétis in ten-
ta-ti- ónem. Spí - ri-tus quidem promptus est, caro au-
tem infír - ma. Ꞇ Iterum secúndo ábi- it, et
orávit di-cens: ✠ Pa - ter mi, si non potest hic ca-lix
transíre ni-si bibam illum, fi- at vo- lúntas tu -
a. Ꞇ Et venit í-terum, et invénit e- os dormi - én-
tes; erant enim ócu-li e- órum gra-vá- ti. Et re -
líctis illis, í-terum ábi- it, et orávit térti- o,
e- úmdem sermónem di- cens. Tunc venit ad discípu-

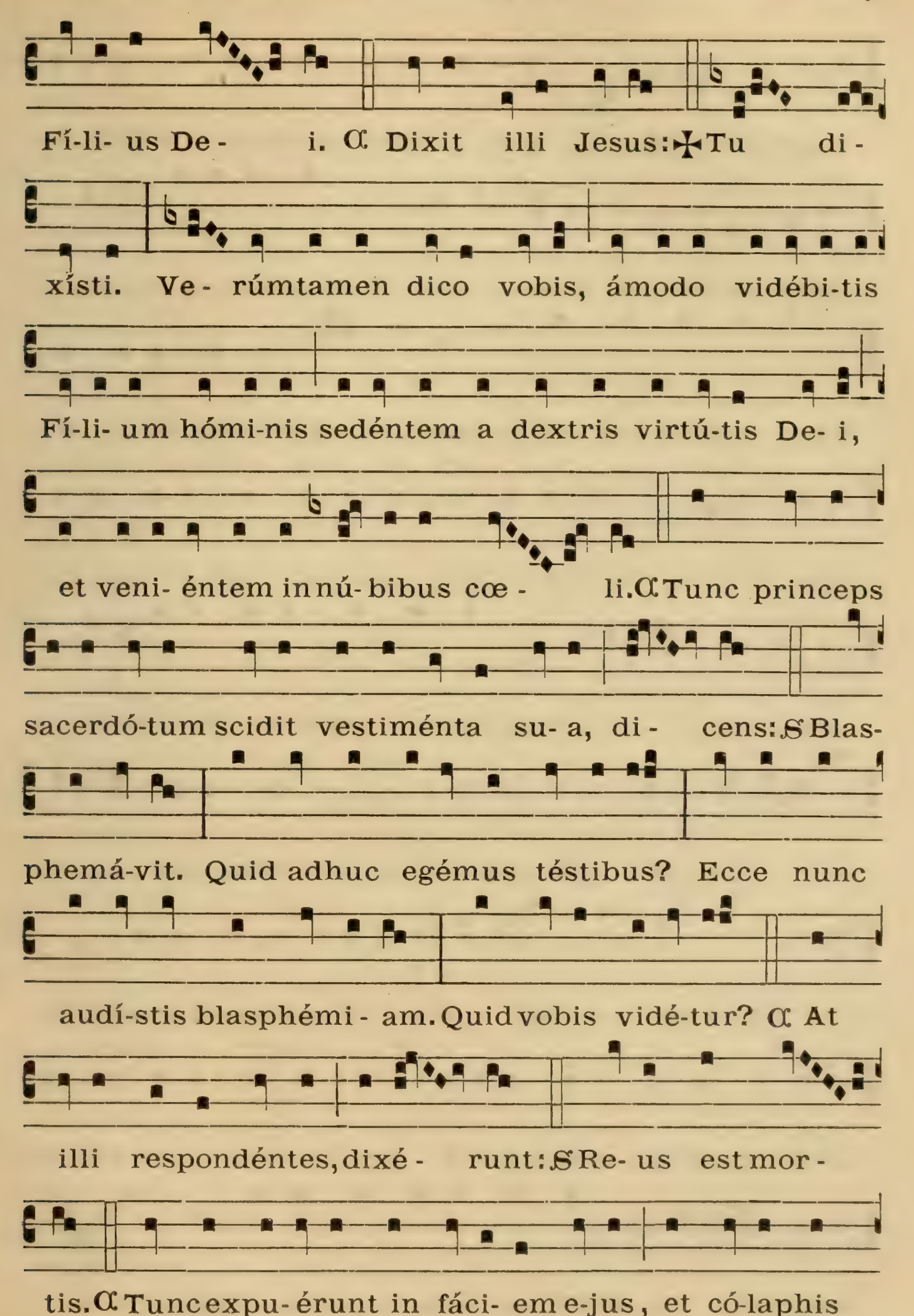

los su- os, et di-cit illis: ✠ Dor - mí-te jam, et requi -
éscite. Ec- ce appropinquávit hora, et Fí-li- us
hómi-nis tradé-tur in manus peccató-rum. Súr- gi-te
e- ámus : ecce appropinquávit qui me tra -
det. C. Adhuc e- o loquénte, ecce Judas, unus de
du- ódecim venit, et cum e- o turba multa cum gládi-is
et fústibus, missi a princípibus sacerdótum, et se-
ni- ó-ribus pópu-li. Qui autem trádidit e- um, dedit
illis signum, di - cens: S Quemcúmque osculátus

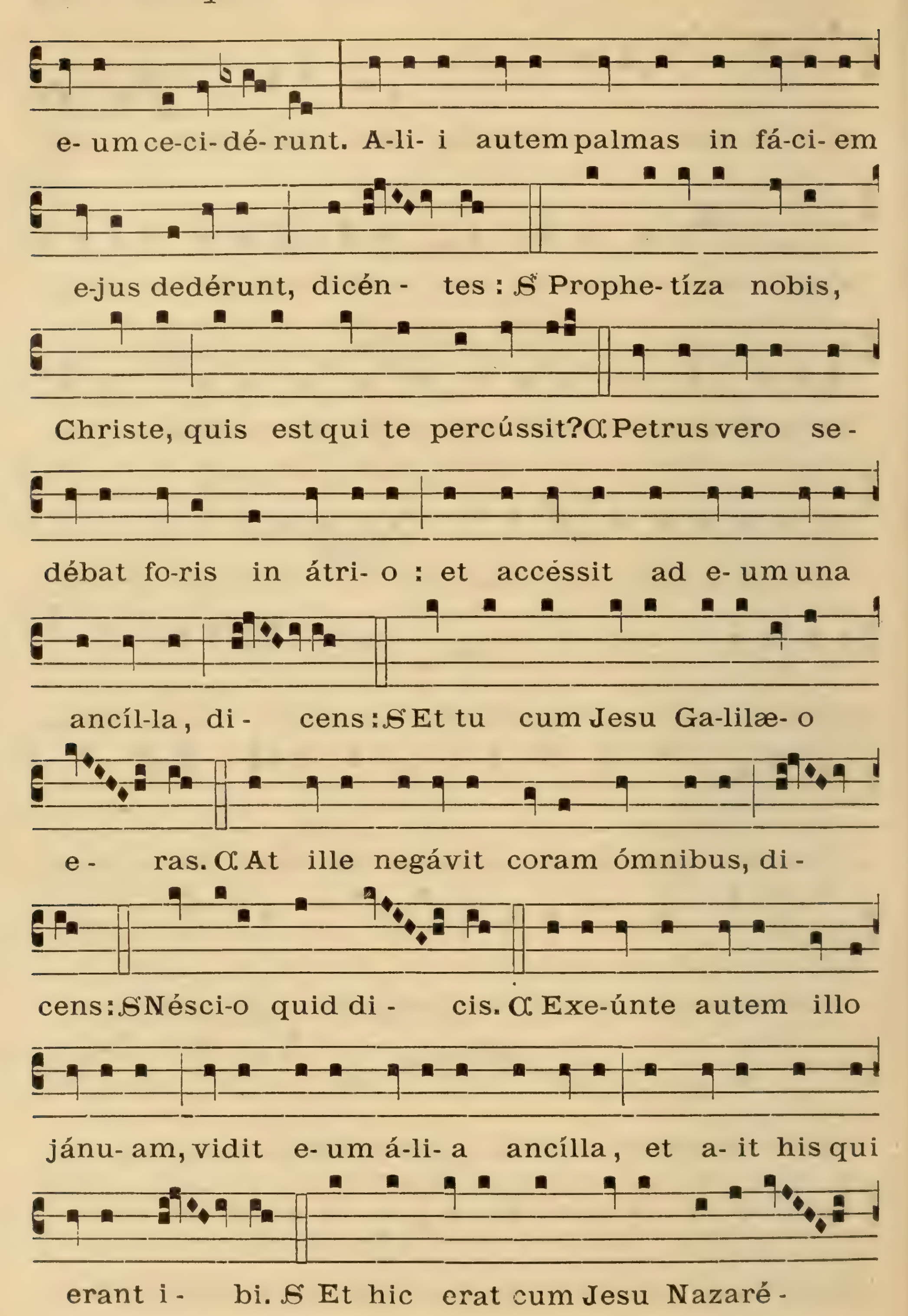

fú- ero, ipse est : tenéte e- um. ℂ Et confé -
stim accédens ad Jesum, di- xit : 𝕾 Ave, Rab -
bi. ℂ Et osculá-tus est e- um. Dixítque illi Jesus :
✠ A - míce, ad quid venísti? ℂ Tunc accessérunt, et ma-
nus in-jecérunt in Jesum, et tenu- érunt e- um. Et ec-
ce unus ex his qui erant cum Jesu, exténdens ma -
num, exémit gládi- um su- um, et percú-ti- ens servum
príncipis sacerdótum, amputávit aurículam e- jus.
Tunc a- it illi Jesus: ✠ Con - vérte gládi- um tu- um in

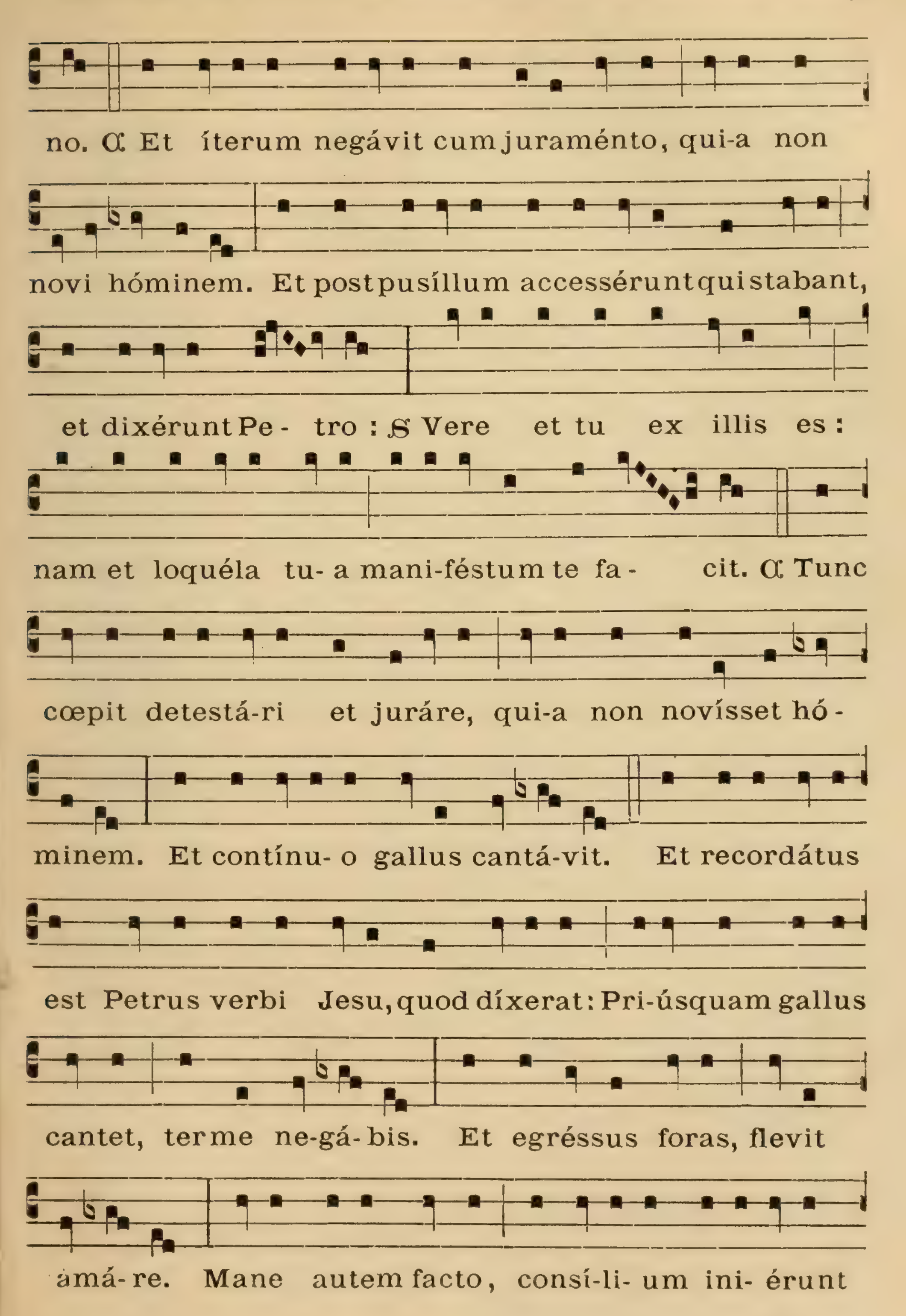

locum su- um. Omnes enim qui accépe-rint gládi- um,
gládi- o pe - ríbunt. An putas quia non possum rogá -
re Patrem me- um, et exhibébit mihi modo plus quam
du- ódecim legi- ónes Ange-lórum? Quómodo imple-
búntur Scriptúrae, quia sic opórtet fí- eri? Œ In illa
hora dixit Jesus turbis : ✠ Tanquam ad latrónem
exístis cum gládi- is et fústibus comprehéndere
me: quotídi- e apud vos sedébam docens in templo,
et non me tenu - ís - tis. Œ Hoc autem totum factum

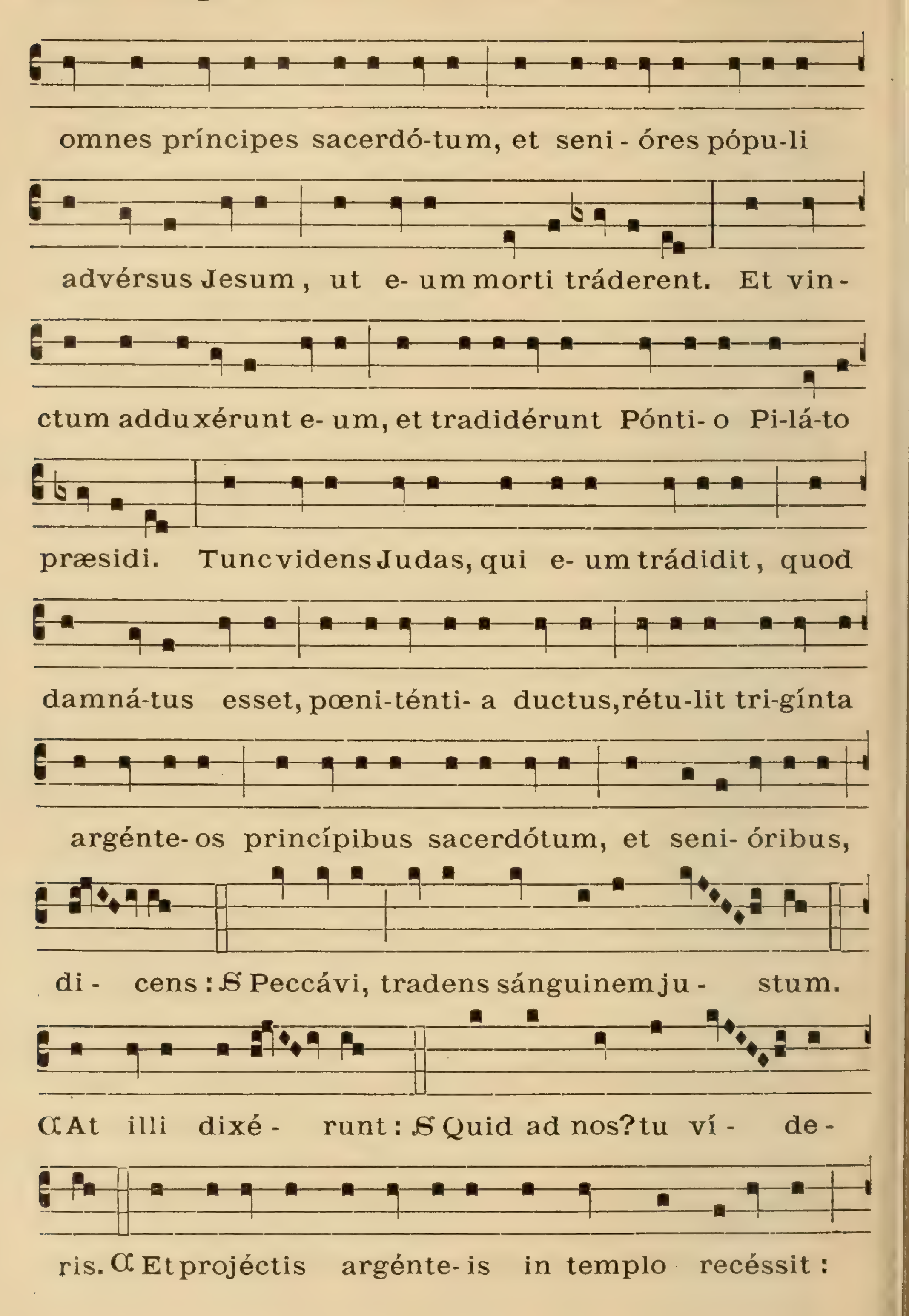

est, ut adimpleréntur Scriptúræ Prophe- tá- rum.
Tunc discípu-li omnes, re-lícto e- o, fu-gé- runt.
At illi tenéntes Jesum, duxérunt ad Cá- ipham prín-
cipem sacerdótum, ubi scribæ et seni- óres convéne-
rant. Petrus autem sequebátur e- um a longe, usque
in átri- um príncipis sacerdó- tum. Et ingréssus
intro, sedébat cum minístris, ut vidéret fi-nem.
Príncipes autem sacerdótum, et omne concí-li - um
quærébant falsum testimóni- um contra Jesum, ut e-um
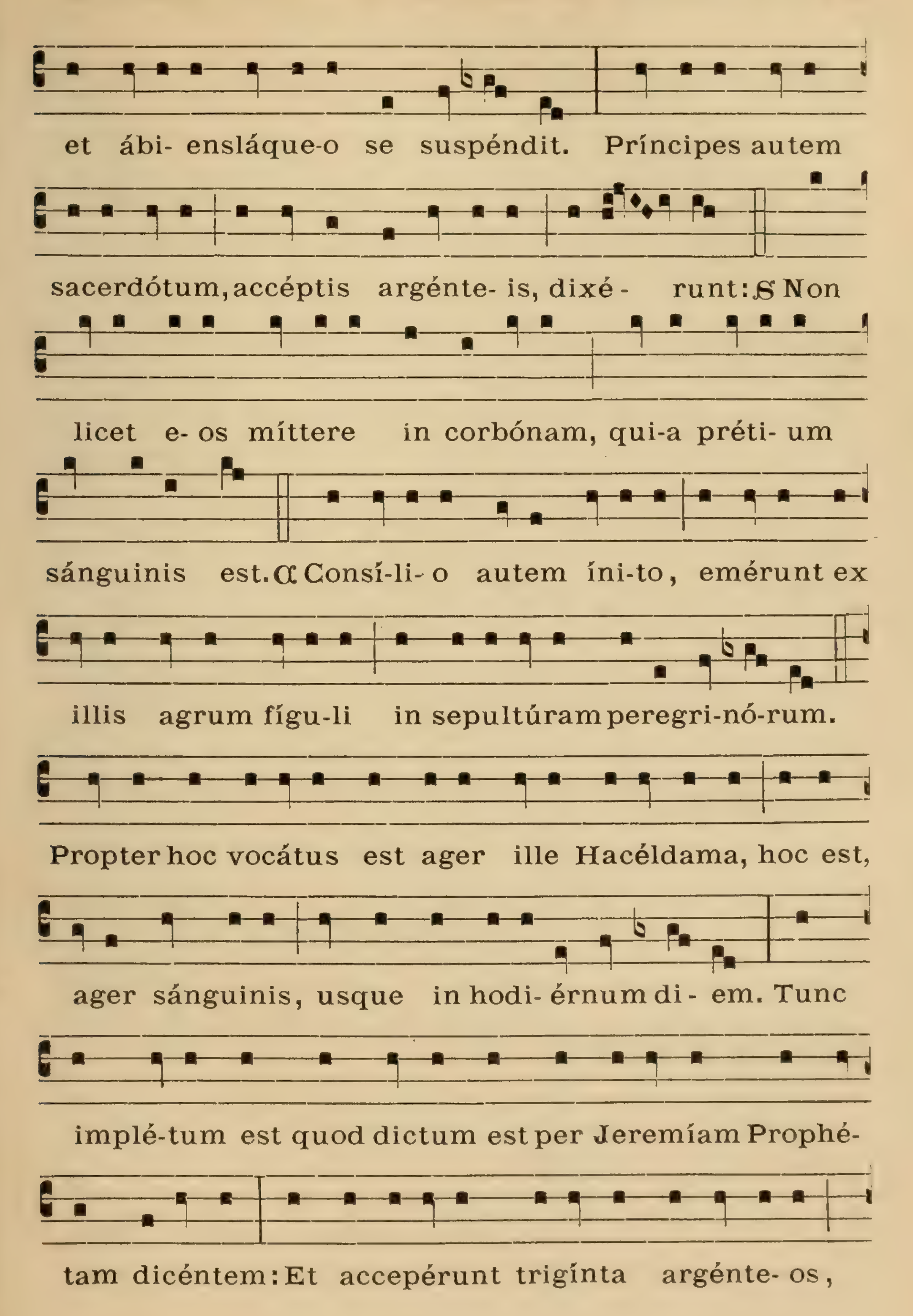

morti tráderent. Et non invenérunt, cum multi falsi
testes accessíssent. Novís-sime autem venérunt du- o
falsi testes, et dixé- runt: S Hic dixit : Possum
destrú- ere templum De- i, et post trídu- um re- ædi-
ficáre il- lud. C Et surgens princeps sacerdótum,
a- it il- li : S Nihil respóndes ad e- a, quæ isti
advérsum te testi- ficántur? C Jesus autem tacé-bat.
Et princeps sacerdótum a- it il- li : S Adjúro te
per De- um vivum, ut dicas nobis si tu es Christus

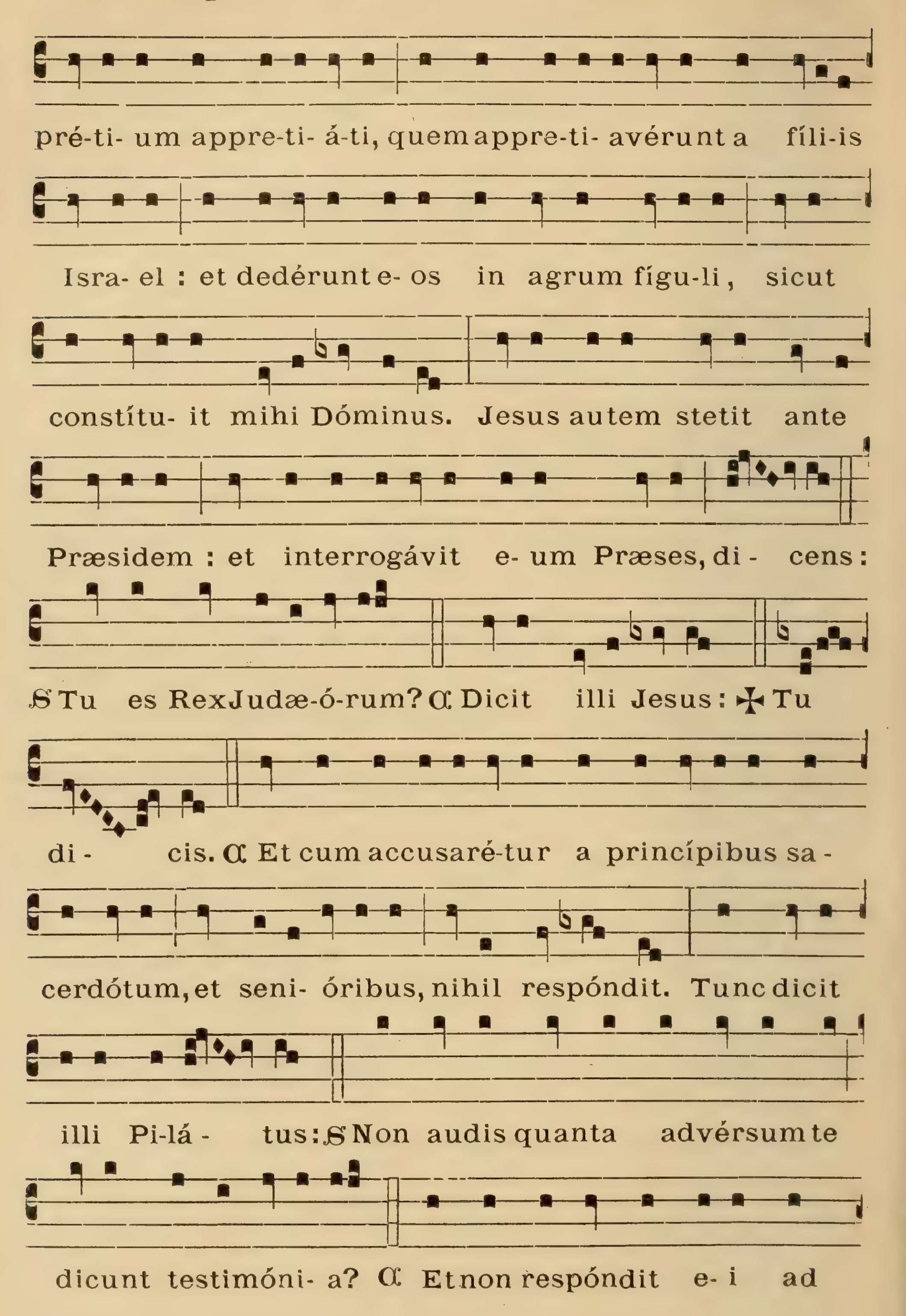

Fí-li- us De - i. C. Dixit illi Jesus: ✠ Tu di -
xísti. Ve - rúmtamen dico vobis, ámodo vidébi-tis
Fí-li- um hómi-nis sedéntem a dextris virtú-tis De- i,
et veni- éntem in nú- bibus cœ - li. C. Tunc princeps
sacerdó-tum scidit vestiménta su- a, di - cens: S. Blas-
phemá-vit. Quid adhuc egémus téstibus? Ecce nunc
audí-stis blasphémi - am. Quid vobis vidé-tur? C. At
illi respondéntes, dixé - runt: S. Re- us est mor -
tis. C. Tunc expu- érunt in fáci- em e-jus, et có-laphis
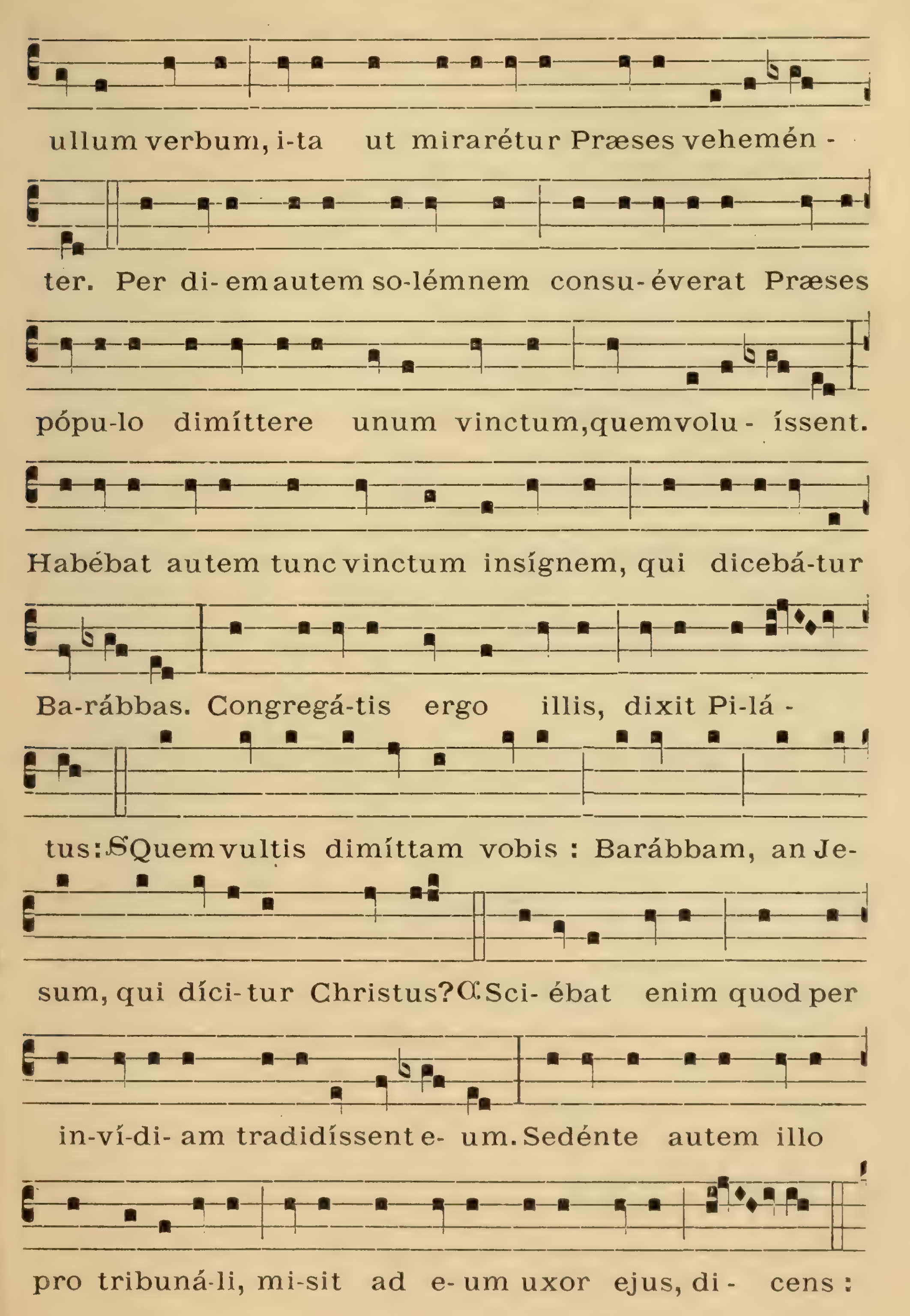

e- um ce-ci-dé-runt. A-li- i autem palmas in fá-ci-em
e-jus dedérunt, dicén - tes : ℣ Prophe-tíza nobis,
Christe, quis est qui te percússit? C. Petrus vero se-
débat fo-ris in átri- o : et accéssit ad e- um una
ancíl-la, di - cens : ℣ Et tu cum Jesu Ga-lilæ- o
e - ras. C. At ille negávit coram ómnibus, di -
cens : ℣ Nésci-o quid di - cis. C. Exe-únte autem illo
jánu- am, vidit e- um á-li- a ancílla, et a- it his qui
erant i - bi. ℣ Et hic erat cum Jesu Nazaré -


no. C. Et íterum negávit cum juraménto, qui-a non
novi hóminem. Et post pusíllum accessérunt qui stabant,
et dixérunt Pe - tro : S. Vere et tu ex illis es :
nam et loquéla tu- a mani-féstum te fa - cit. C. Tunc
cœpit detestá-ri et juráre, qui-a non novísset hó -
minem. Et contínu- o gallus cantá-vit. Et recordátus
est Petrus verbi Jesu, quod díxerat : Pri-úsquam gallus
cantet, ter me ne-gá- bis. Et egréssus foras, flevit
amá- re. Mane autem facto, consí-li- um ini- érunt


omnes príncipes sacerdó-tum, et seni - óres pópu-li
advérsus Jesum , ut e- um morti tráderent. Et vin -
ctum adduxérunt e- um, et tradidérunt Pónti- o Pi-lá-to
præsidi. Tunc videns Judas, qui e- um trádidit , quod
damná-tus esset, pœni-ténti- a ductus, rétu-lit tri-gínta
argénte- os principibus sacerdótum, et seni- óribus,
di - cens : S Peccávi, tradens sánguinem ju - stum.
C At illi dixé - runt : S Quid ad nos? tu ví - de -
ris. C Et projéctis argénte- is in templo recéssit :


et ábi- ensláque-o se suspéndit. Príncipes autem
sacerdótum, accéptis argénte- is, dixé - runt: S Non
licet e- os míttere in corbónam, qui-a préti- um
sánguinis est. C Consí-li- o autem íni-to, emérunt ex
illis agrum fígu-li in sepultúram peregri-nó-rum.
Propter hoc vocátus est ager ille Hacéldama, hoc est,
ager sánguinis, usque in hodi- érnum di - em. Tunc
implé-tum est quod dictum est per Jeremíam Prophé-
tam dicéntem: Et accepérunt trigínta argénte- os,


pré-ti- um appre-ti- á-ti, quem appre-ti- avérunt a fíli-is
Isra- el : et dedérunt e- os in agrum fígu-li, sicut
constítu- it mihi Dóminus. Jesus autem stetit ante
Præsidem : et interrogávit e- um Præses, di - cens :
S Tu es Rex Judæ-ó-rum? C. Dicit illi Jesus : ✠ Tu
di - cis. C. Et cum accusaré-tur a princípibus sa -
cerdótum, et seni- óribus, nihil respóndit. Tunc dicit
illi Pi-lá - tus : S Non audis quanta advérsum te
dicunt testimóni- a? C. Et non respóndit e- i ad


ullum verbum, i-ta ut mirarétur Præses vehemén -
ter. Per di- em autem so-lémnem consu- éverat Præses
pópu-lo dimíttere unum vinctum, quem volu - íssent.
Habébat autem tunc vinctum insígnem, qui dicebá-tur
Ba-rábbas. Congregá-tis ergo illis, dixit Pi-lá -
tus: S Quem vultis dimíttam vobis : Barábbam, an Je-
sum, qui díci-tur Christus? C Sci- ébat enim quod per
in-ví-di- am tradidíssent e- um. Sedénte autem illo
pro tribuná-li, mi-sit ad e- um uxor ejus, di - cens :

S Nihil tibi et justo illi : multa enim passa sum

hódi- e per visum propter e - um. C Príncipes autem

sacerdótum, et seni- óres persu- asérunt pópu-lis, ut pé-

terent Barábbam, Jesum vero pérderent. Respóndens
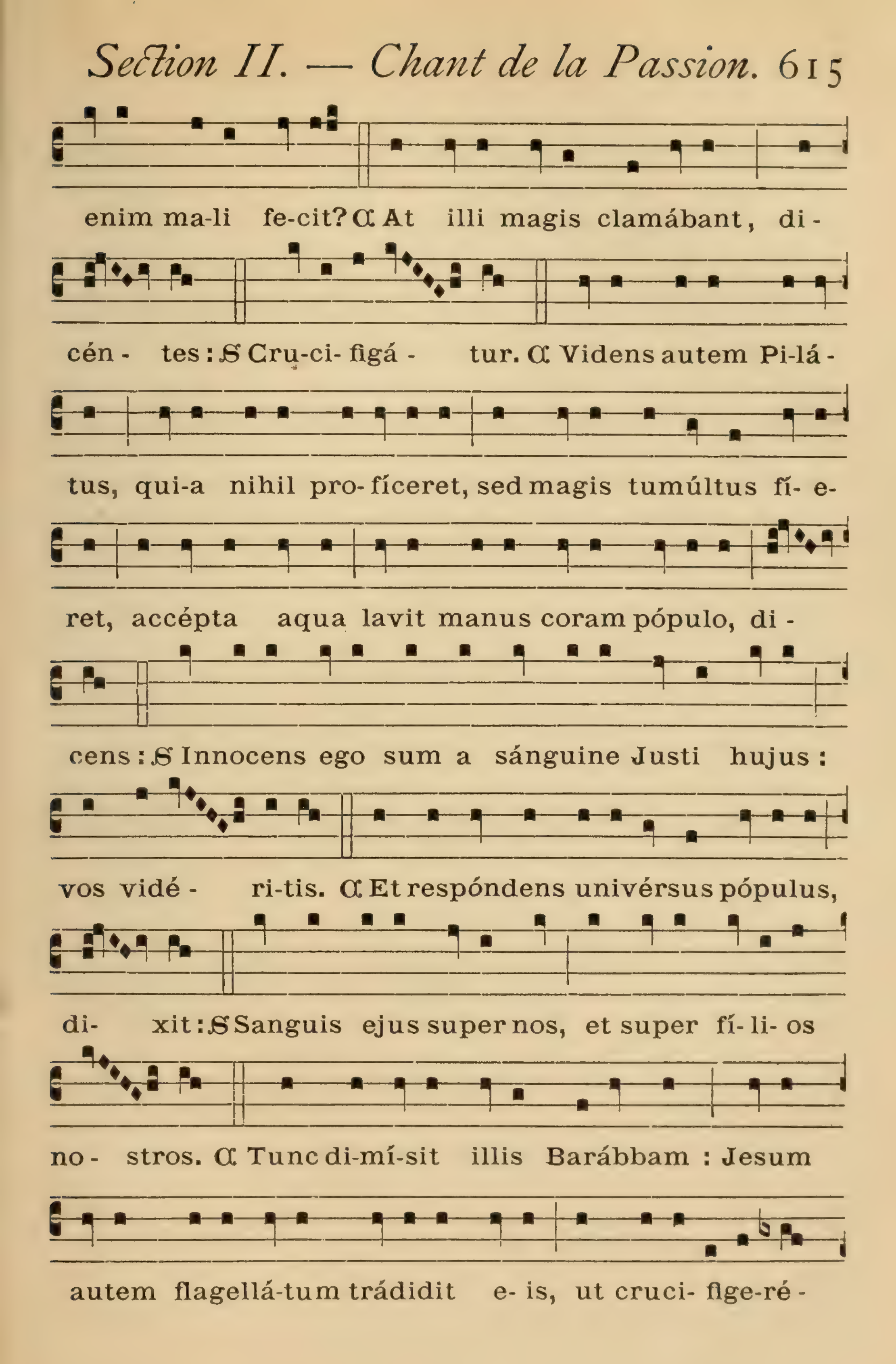
autem Præses, a- it il - lis: S Quem vultis vobis de
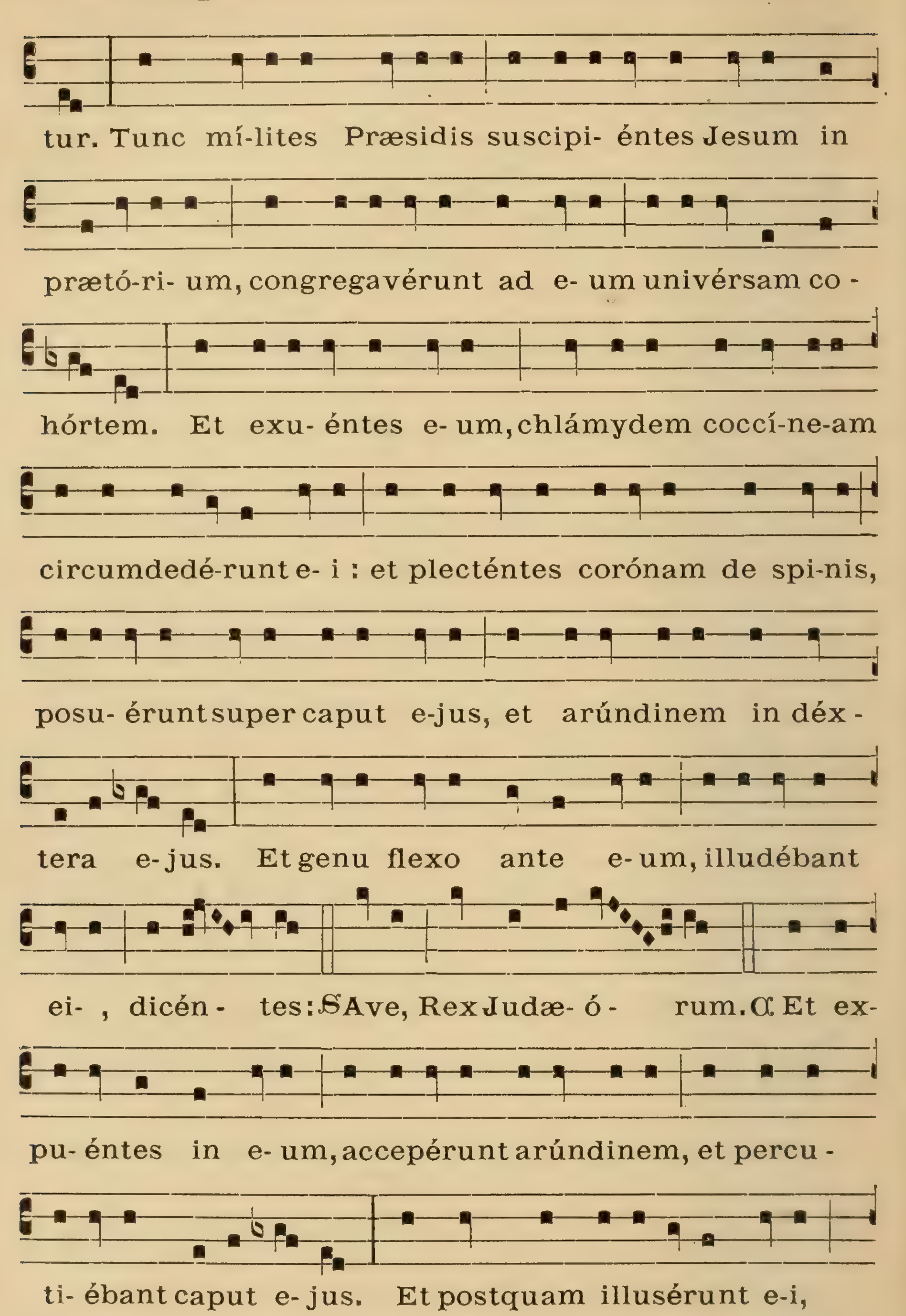
du-óbus di-mítti? C At illi dixé - runt: S Baráb -
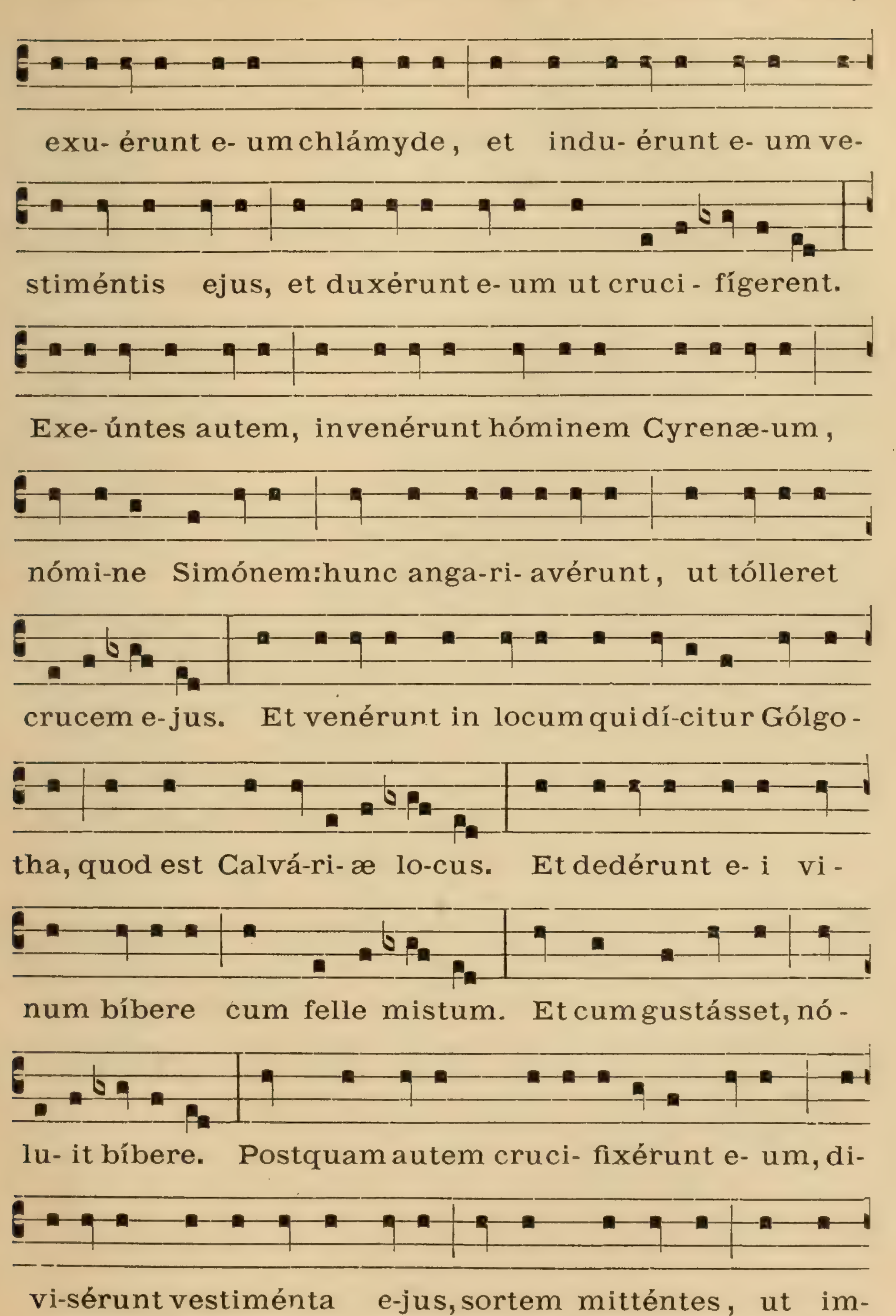
bam. C Dicit illis Pi-lá - tus : S Quid ígi-tur fá-ci- am
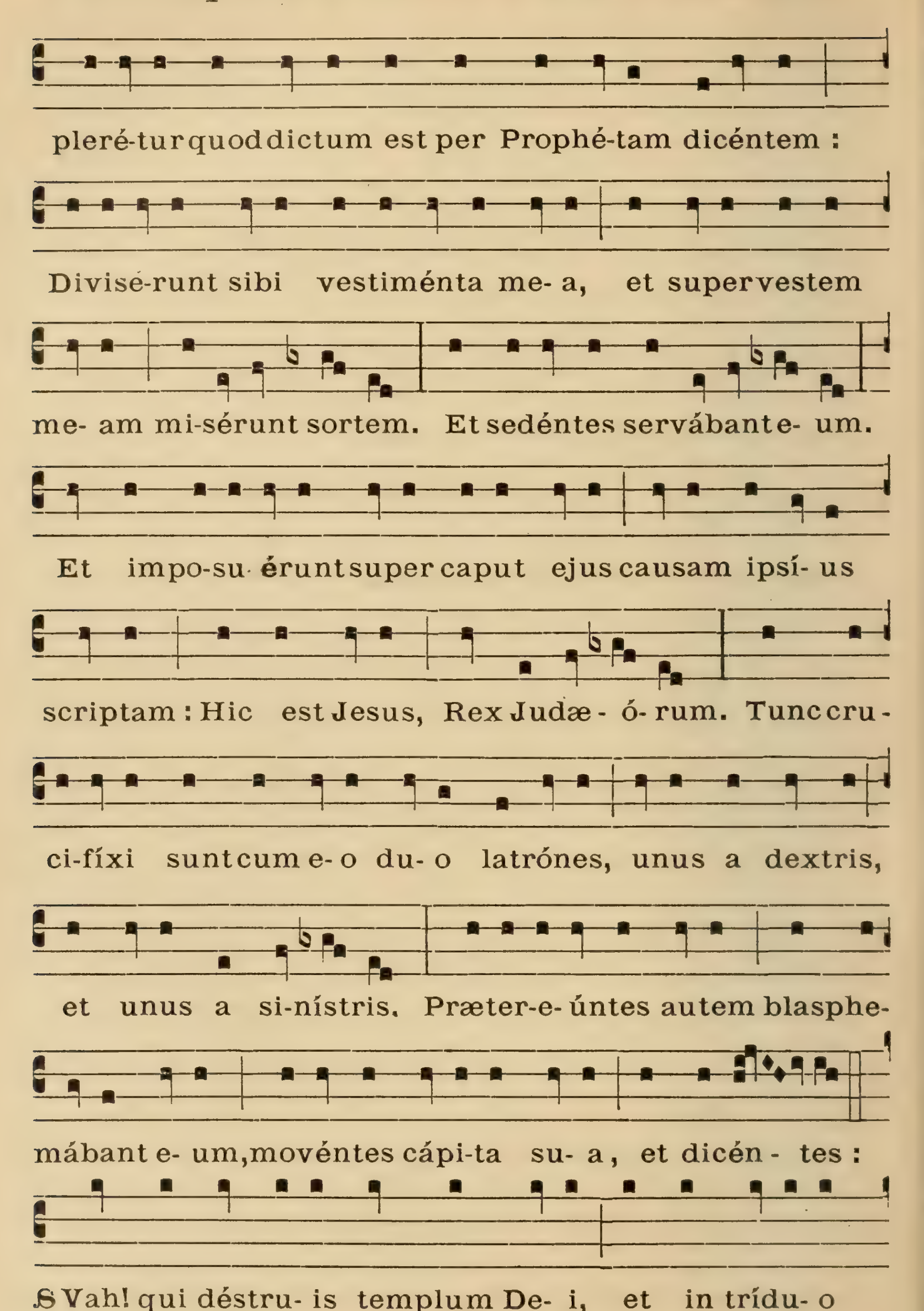
de Jesu, qui dí-citur Christus? C Dicunt om - nes.

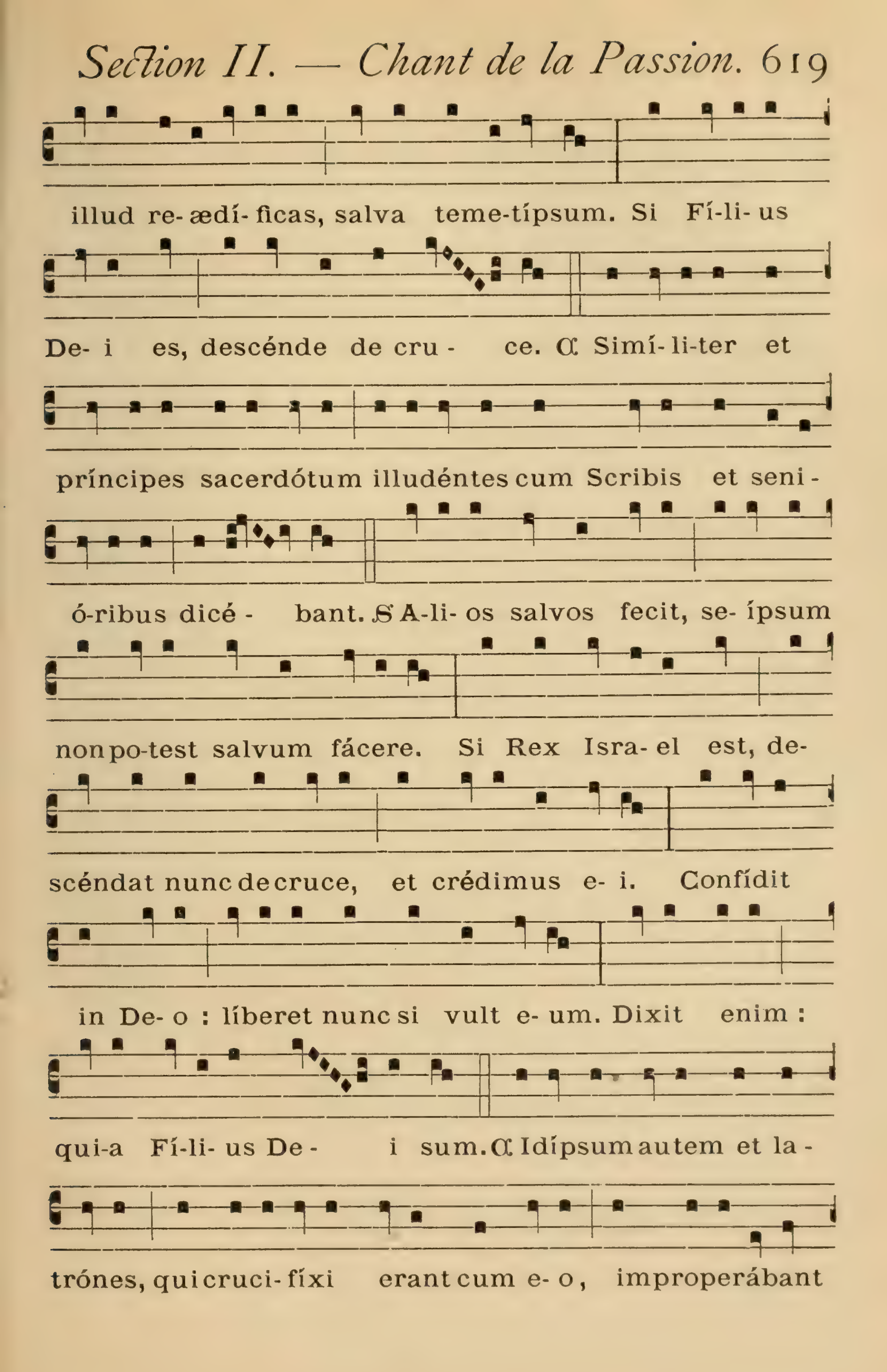
S Cruci- figá - tur. C A- it illis Præ - ses : S Quid

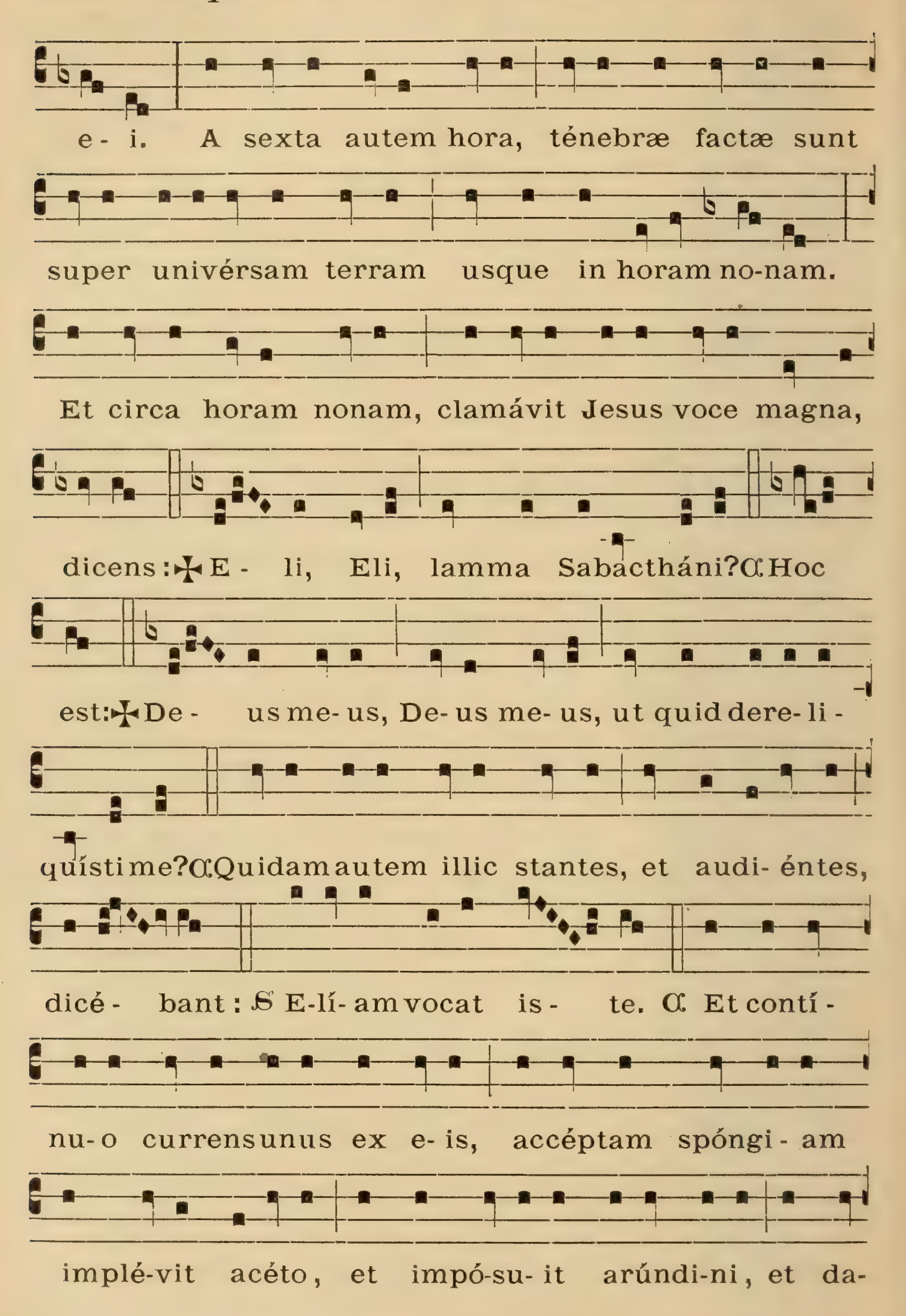

enim ma-li fe-cit? C. At illi magis clamábant, di-
cén- tes: S. Cru-ci- figá - tur. C. Videns autem Pi-lá-
tus, qui-a nihil pro- fíceret, sed magis tumúltus fí- e-
ret, accépta aqua lavit manus coram pópulo, di-
cens: S. Innocens ego sum a sánguine Justi hujus:
vos vidé - ri-tis. C. Et respóndens univérsus pópulus,
di- xit: S. Sanguis ejus super nos, et super fí- li- os
no- stros. C. Tunc di-mí-sit illis Barábbam: Jesum
autem flagellá-tum trádidit e- is, ut cruci- fige-ré-
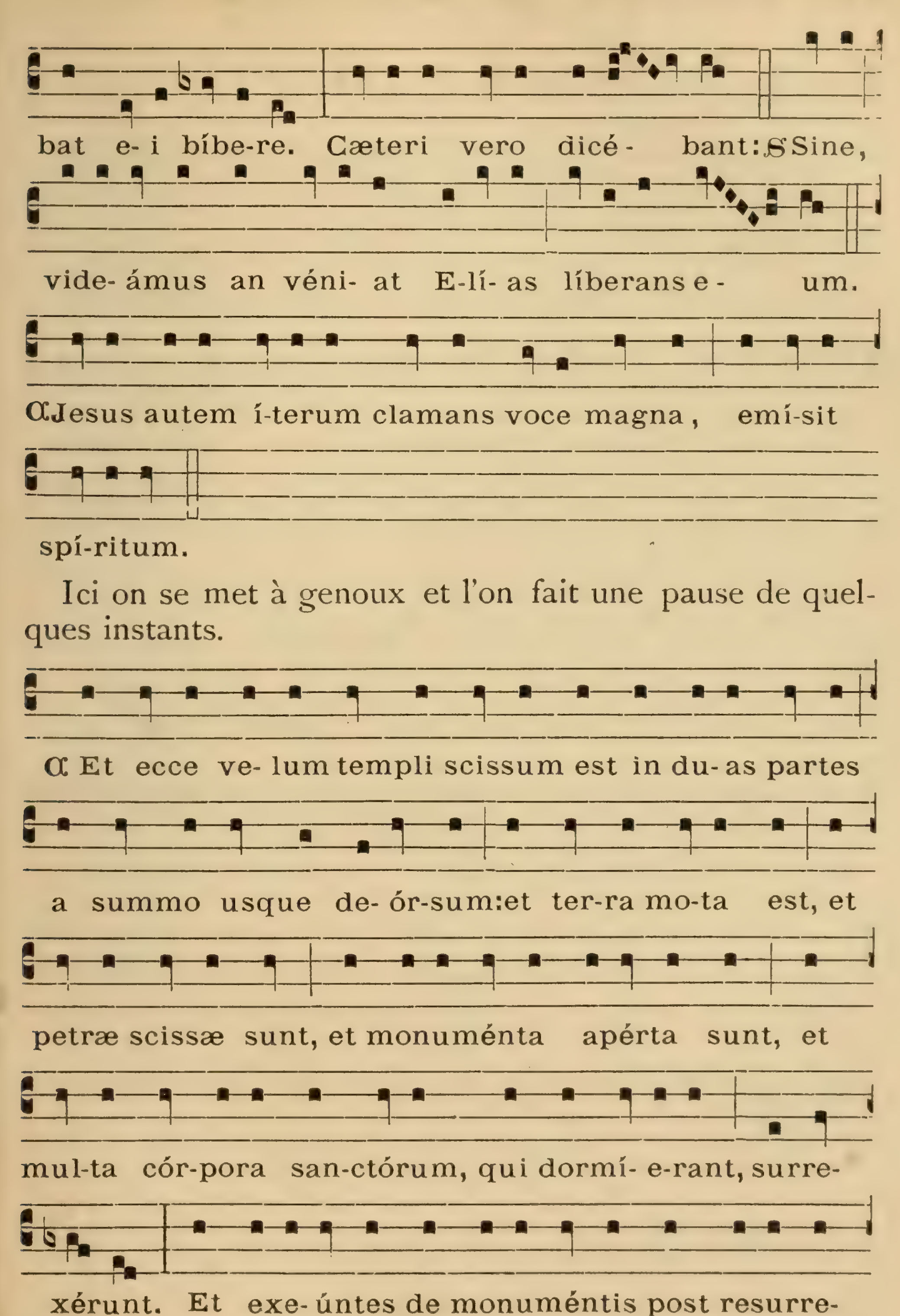

tur. Tunc mí-lites Præsidis suscipi- éntes Jesum in
prætó-ri- um, congregavérunt ad e- um univérsam co -
hórtem. Et exu- éntes e- um, chlámydem coccí-ne-am
circumdedé-runt e- i : et plecténtes corónam de spi-nis,
posu- éruntsuper caput e-jus, et arúndinem in déx -
tera e-jus. Et genu flexo ante e- um, illudébant
ei- , dicén - tes: S Ave, Rex Judæ- ó - rum. C Et ex-
pu- éntes in e- um, accepérunt arúndinem, et percu -
ti- ébant caput e-jus. Et postquam illusérunt e-i,


exu- érunt e- um chlámyde, et indu- érunt e- um ve-
stiméntis ejus, et duxérunt e- um ut cruci - fígerent.
Exe- úntes autem, invenérunt hóminem Cyrenæ-um,
nómi-ne Simónem: hunc anga-ri- avérunt, ut tólleret
crucem e-jus. Et venérunt in locum qui dí-citur Gólgo -
tha, quod est Calvá-ri- æ lo-cus. Et dedérunt e- i vi -
num bíbere cum felle mistum. Et cum gustásset, nó -
lu- it bíbere. Postquam autem cruci- fixérunt e- um, di-
vi-sérunt vestiménta e-jus, sortem mitténtes, ut im-
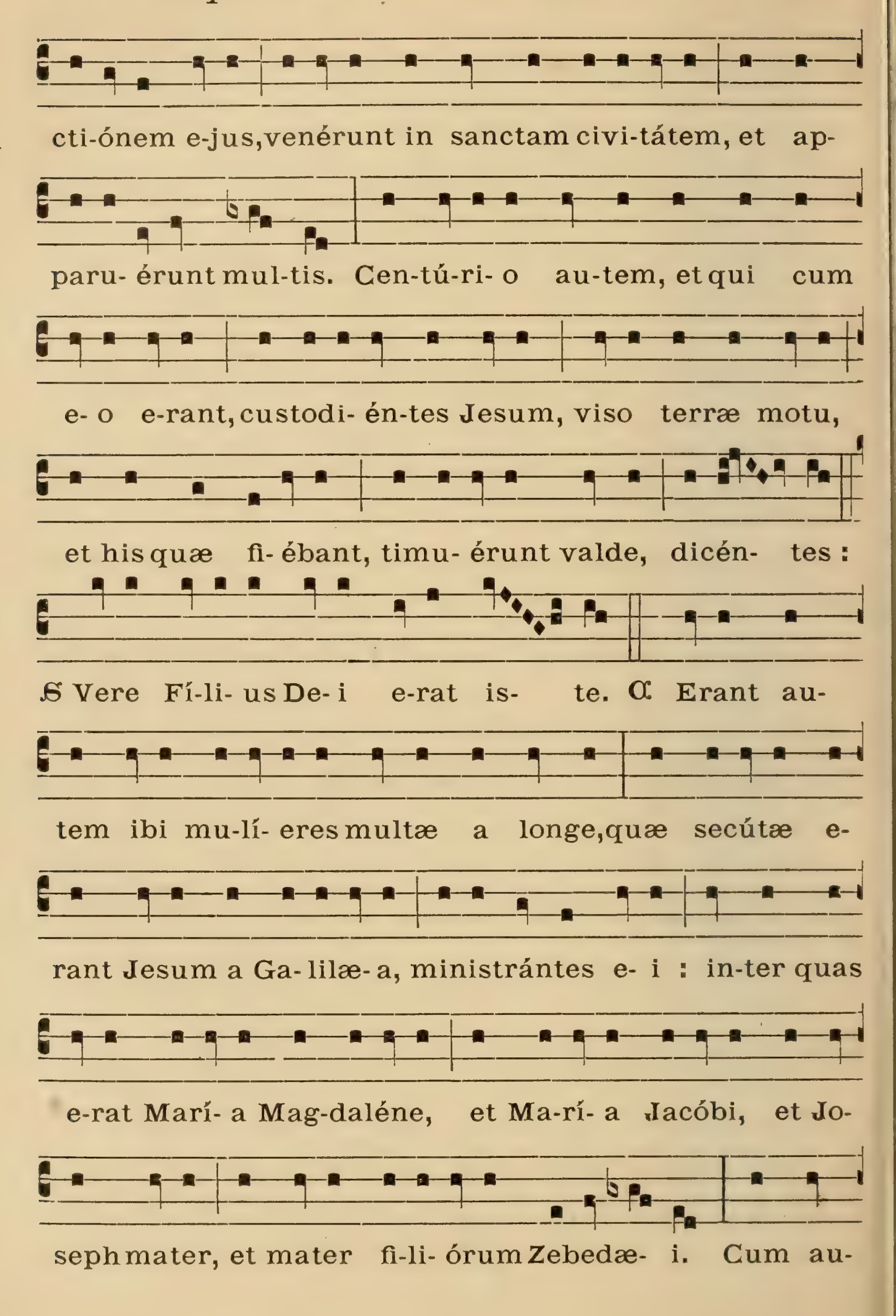

pleré-tur quod dictum est per Prophé-tam dicéntem :
Divisé-runt sibi vestiménta me- a, et super vestem
me- am mi-sérunt sortem. Et sedéntes servábant e- um.
Et impo-su- érunt super caput ejus causam ipsí- us
scriptam : Hic est Jesus, Rex Judæ - ó- rum. Tunc cru -
ci-fíxi sunt cum e- o du- o latrónes, unus a dextris,
et unus a si-nístris. Præter-e- úntes autem blasphe-
mábant e- um, movéntes cápi-ta su- a, et dicén - tes :
S Vah! qui déstru- is templum De- i, et in trídu- o

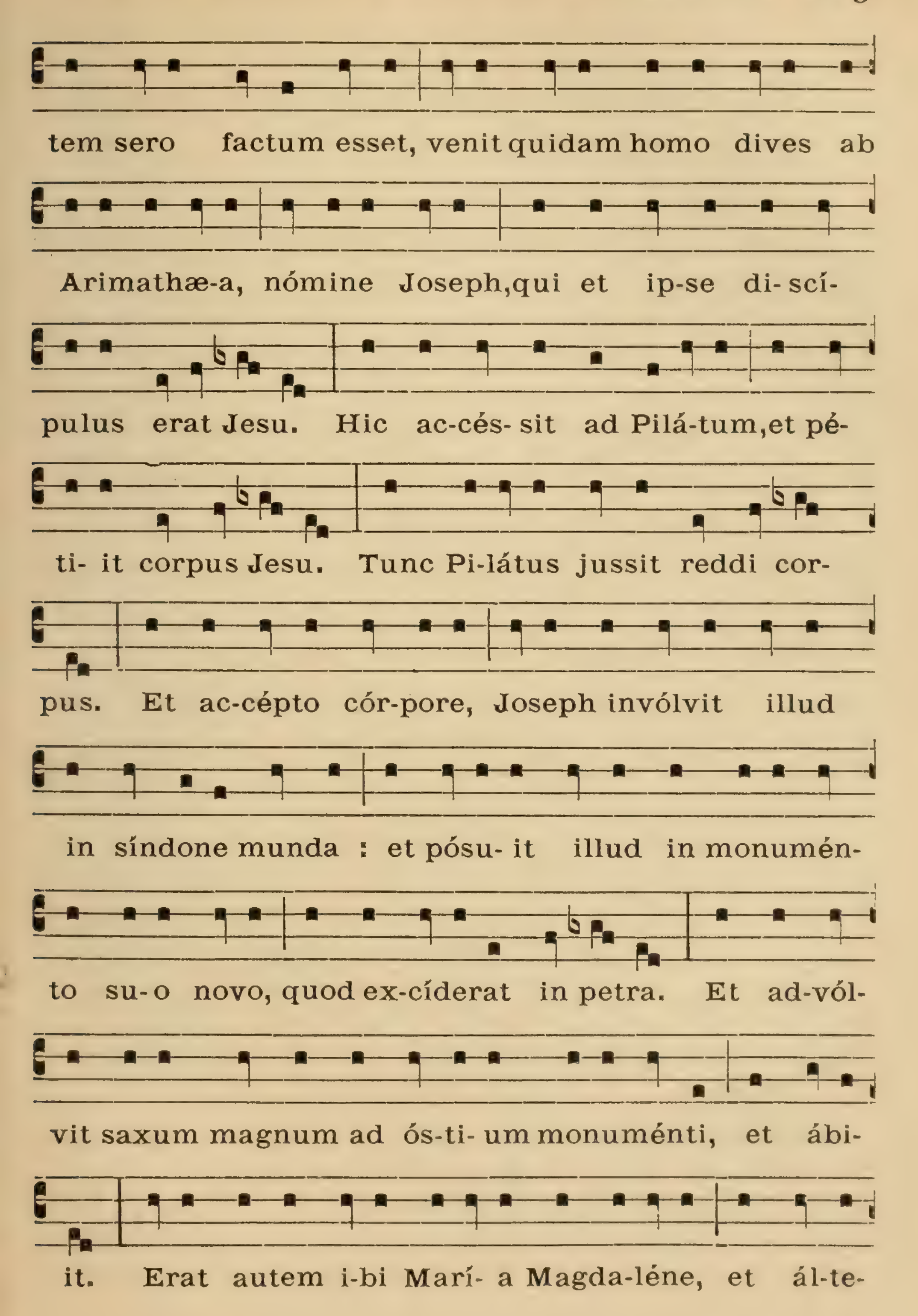

illud re- ædí- ficas, salva teme-típsum. Si Fí-li- us
De- i es, descénde de cru - ce. ℂ Simí- li-ter et
príncipes sacerdótum illudéntes cum Scribis et seni -
ó-ribus dicé - bant. S A-li- os salvos fecit, se- ípsum
non po-test salvum fácere. Si Rex Isra- el est, de-
scéndat nunc de cruce, et crédimus e- i. Confídit
in De- o : líberet nunc si vult e- um. Dixit enim :
qui-a Fí-li- us De - i sum. ℂ Idípsum autem et la -
trónes, qui cruci- fíxi erant cum e- o, improperábant


e- i. A sexta autem hora, ténebræ factæ sunt
super univérsam terram usque in horam no-nam.
Et circa horam nonam, clamávit Jesus voce magna,
dicens: ✠ E - li, Eli, lamma Sabacthani? C. Hoc
est: ✠ De - us me- us, De- us me- us, ut quid dere- li -
quísti me? C. Quidam autem illic stantes, et audi- éntes,
dicé - bant: S. E-lí- am vocat is - te. C. Et contí -
nu- o currens unus ex e- is, accéptam spóngi - am
implé-vit acéto, et impó-su- it arúndi-ni, et da-



Ici on se met à genoux et l'on fait une pause de quelques instants.


cti-ónem e-jus, venérunt in sanctam civi-tátem, et ap-
paru- érunt mul-tis. Cen-tú-ri- o au-tem, et qui cum
e- o e-rant, custodi- én-tes Jesum, viso terræ motu,
et his quæ fi- ébant, timu- érunt valde, dicén- tes :
℟ Vere Fí-li- us De- i e-rat is- te. ℂ Erant au-
tem ibi mu-lí- eres multæ a longe, quæ secútæ e-
rant Jesum a Ga- lilæ- a, ministrántes e- i : in-ter quas
e-rat Marí- a Mag-daléne, et Ma-rí- a Jacóbi, et Jo-
seph mater, et mater fi-li- órum Zebedæ- i. Cum au-


tem sero factum esset, venit quidam homo dives ab
Arimathæ-a, nómine Joseph,qui et ip-se di-scí-
pulus erat Jesu. Hic ac-cés-sit ad Pilá-tum,et pé-
ti- it corpus Jesu. Tunc Pi-látus jussit reddi cor-
pus. Et ac-cépto cór-pore, Joseph invólvit illud
in síndone munda : et pósu- it illud in monumén-
to su-o novo, quod ex-cíderat in petra. Et ad-vól-
vit saxum magnum ad ós-ti- um monuménti, et ábi-
it. Erat autem i-bi Marí- a Magda-léne, et ál-te-



ra Ma-rí- a sedéntes con-tra sepúlchrum.

Section III. — CHANT DE L'*EXULTET.*

530. — Le Diacre, en faisant la bénédiction du Cierge pascal le Samedi-Saint, chante ce qui suit :

Exúltet jam angé- lica tuba cœlórum : exúltent divína

mysté-ri- a, et pro tanti Regis victó-ri- a tuba ín-
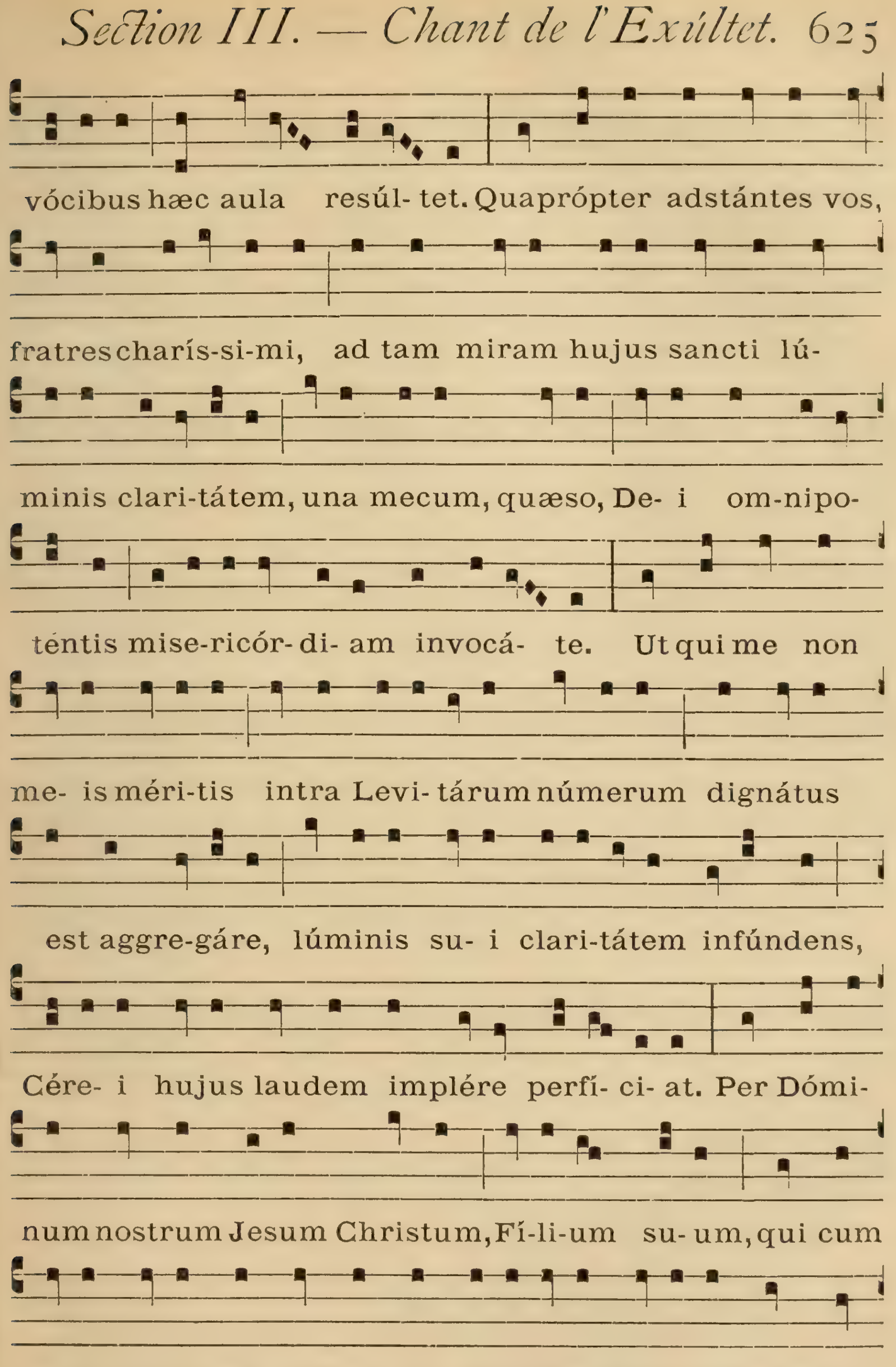
sonet salu-tá- ris. Gáu- de- at et tellus tantis irra-

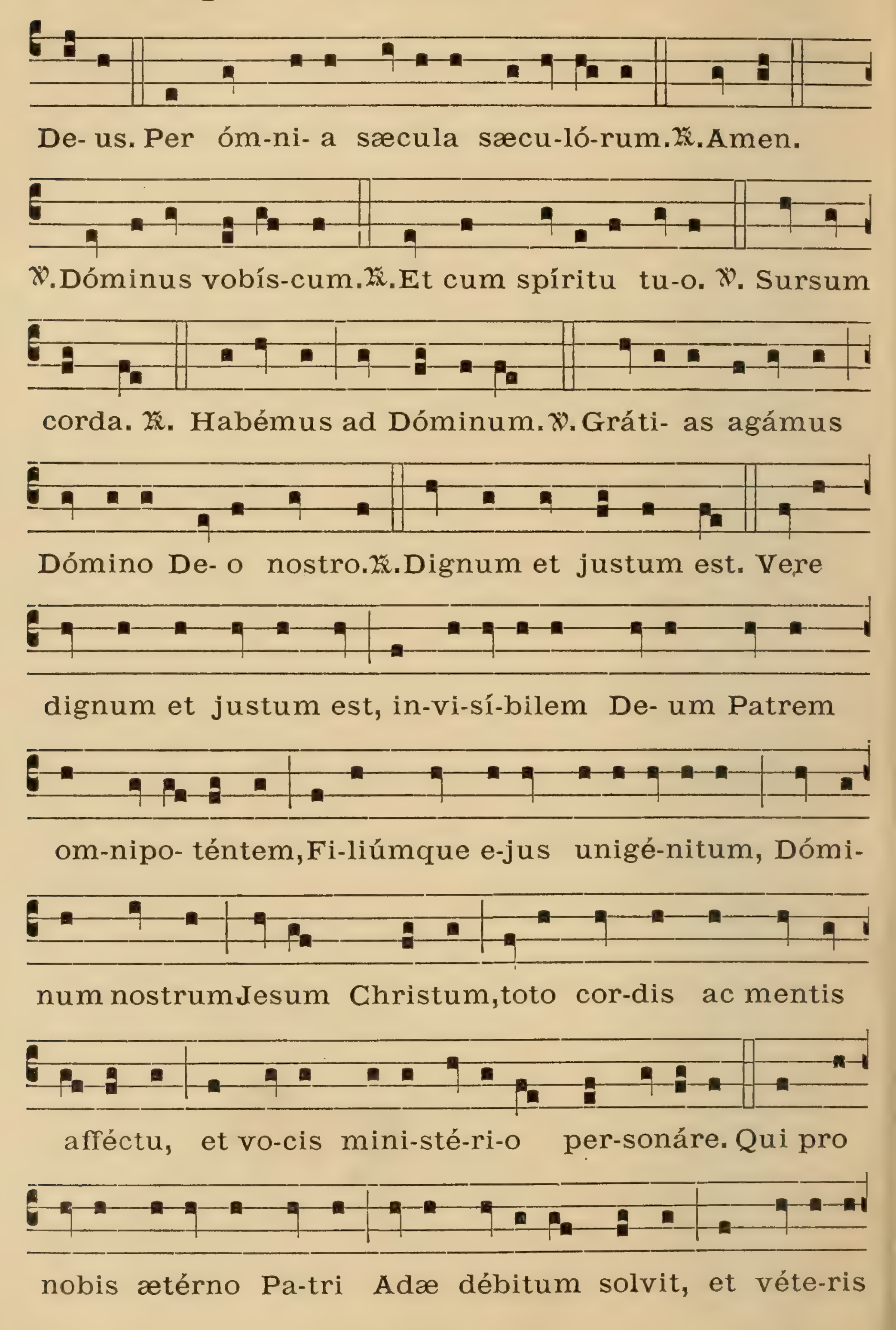
di- áta fulgó-ribus : et ætérni Regis splendóre illu-
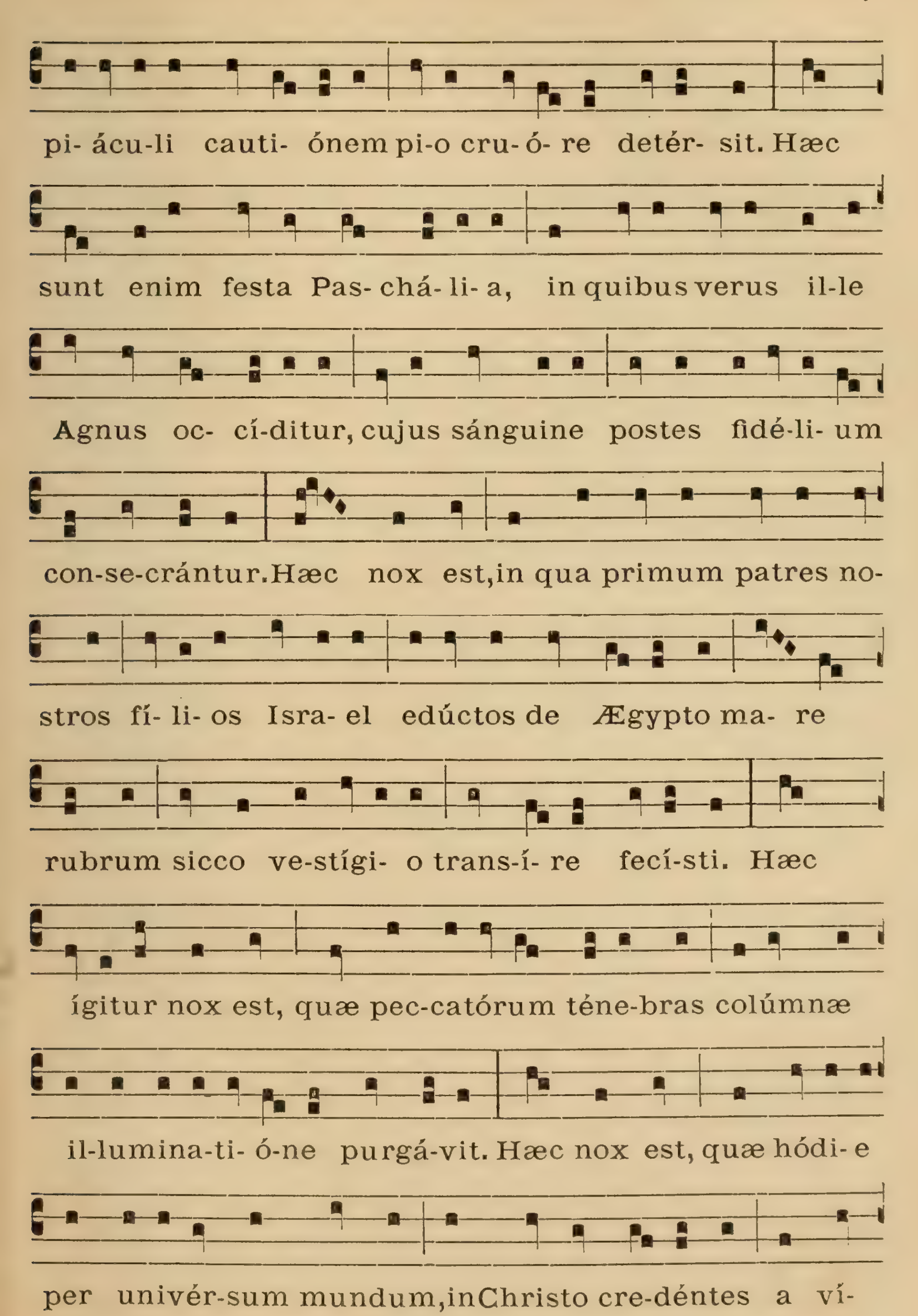
stráta, to-tí- us or-bis se sénti- at a-mi-sísse ca-

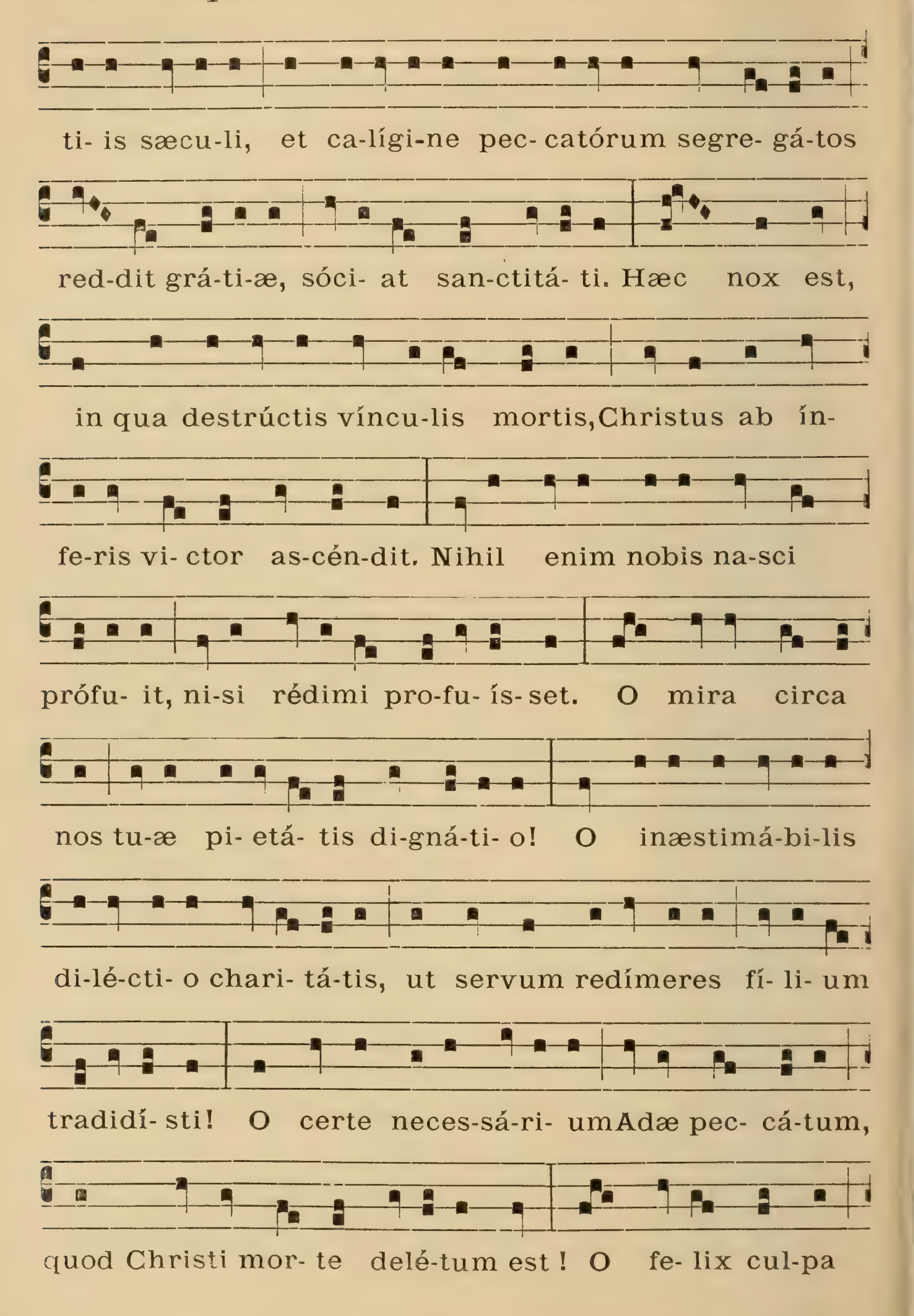
lí- ginem. Lætétur et mater Ecclé-si- a tanti lú-

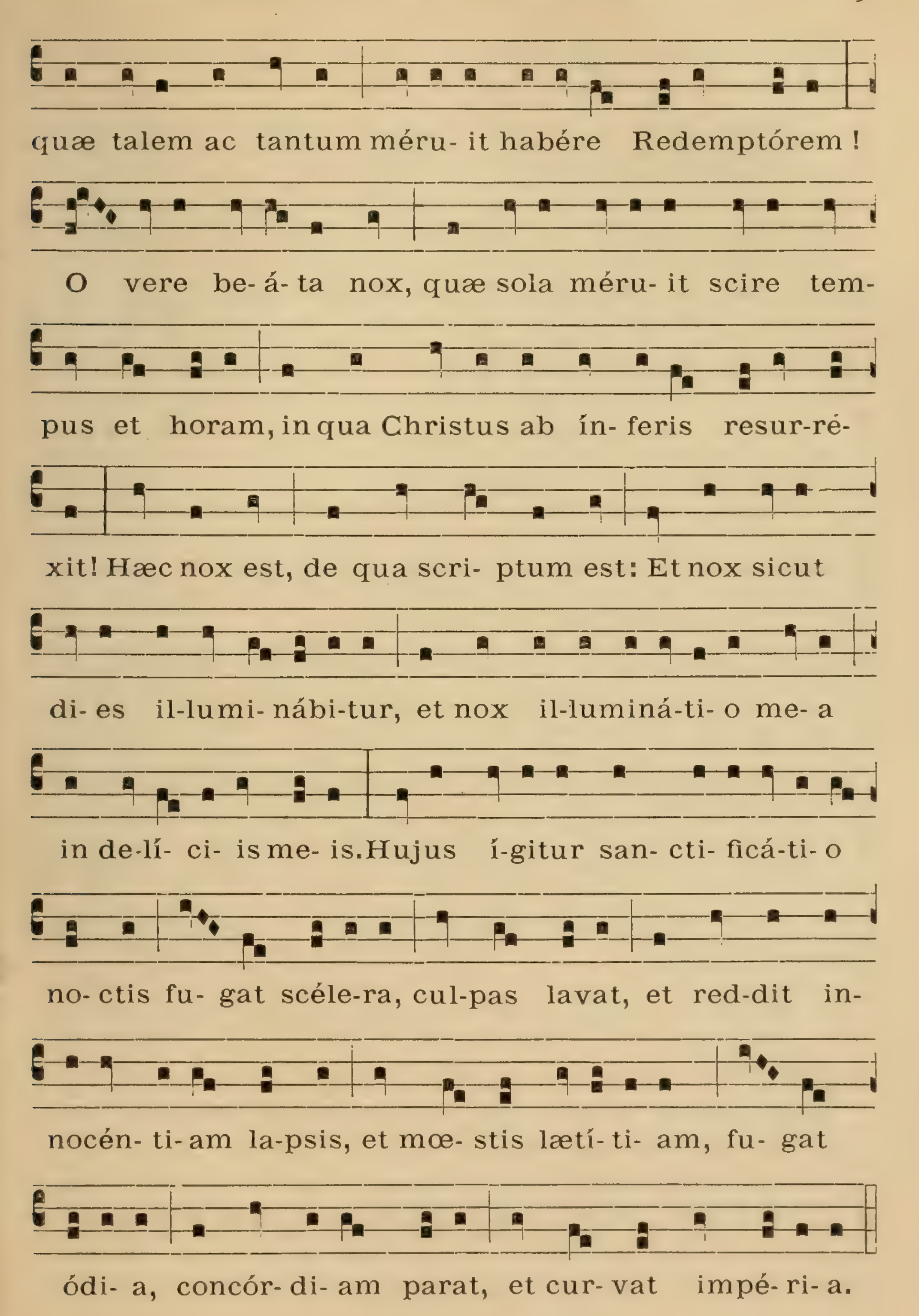
minis adorná-ta fulgć-ribus, et magnis populórum


vócibus hæc aula resúl- tet. Quaprópter adstántes vos,
fratres charís-si-mi, ad tam miram hujus sancti lú-
minis clari-tátem, una mecum, quæso, De- i om-nipo-
téntis mise-ricór-di- am invocá- te. Ut qui me non
me- is méri-tis intra Levi- tárum númerum dignátus
est aggre-gáre, lúminis su- i clari-tátem infúndens,
Cére- i hujus laudem implére perfí- ci- at. Per Dómi-
num nostrum Jesum Christum, Fí-li-um su- um, qui cum
e- o vivit et regnat in uni-táte Spí-ritus san-cti


De- us. Per óm-ni- a sæcula sæcu-ló-rum.℟.Amen.
℣.Dóminus vobís-cum.℟.Et cum spíritu tu-o. ℣. Sursum
corda. ℟. Habémus ad Dóminum.℣.Gráti- as agámus
Dómino De- o nostro.℟.Dignum et justum est. Vere
dignum et justum est, in-vi-sí-bilem De- um Patrem
om-nipo- téntem,Fi-liúmque e-jus unigé-nitum, Dómi-
num nostrum Jesum Christum,toto cor-dis ac mentis
afféctu, et vo-cis mini-sté-ri-o per-sonáre. Qui pro
nobis ætérno Pa-tri Adæ débitum solvit, et véte-ris


pi- ácu-li cauti- ónem pi-o cru- ó- re detér- sit. Hæc
sunt enim festa Pas- chá- li- a, in quibus verus il-le
Agnus oc- cí-ditur, cujus sánguine postes fidé-li- um
con-se-crántur. Hæc nox est, in qua primum patres no-
stros fí- li- os Isra- el edúctos de Ægypto ma- re
rubrum sicco ve-stígi- o trans-í- re fecí-sti. Hæc
ígitur nox est, quæ pec-catórum téne-bras colúmnæ
il-lumina-ti- ó-ne purgá-vit. Hæc nox est, quæ hódi- e
per univér-sum mundum, in Christo cre-déntes a ví-


ti- is sæcu-li, et ca-lígi-ne pec- catórum segre- gá-tos
red-dit grá-ti-æ, sóci- at san-ctitá- ti. Hæc nox est,
in qua destrúctis víncu-lis mortis,Christus ab ín-
fe-ris vi- ctor as-cén-dit. Nihil enim nobis na-sci
prófu- it, ni-si rédimi pro-fu- ís- set. O mira circa
nos tu-æ pi- etá- tis di-gná-ti- o! O inæstimá-bi-lis
di-lé-cti- o chari- tá-tis, ut servum redímeres fí- li- um
tradidí- sti! O certe neces-sá-ri- umAdæ pec- cá-tum,
quod Christi mor- te delé-tum est ! O fe- lix cul-pa


quæ talem ac tantum méru- it habére Redemptórem !
O vere be- á- ta nox, quæ sola méru- it scire tem-
pus et horam, in qua Christus ab ín- feris resur-ré-
xit! Hæc nox est, de qua scri- ptum est: Et nox sicut
di- es il-lumi- nábi-tur, et nox il-luminá-ti- o me- a
in de-lí- ci- is me- is. Hujus í-gitur san- cti- ficá-ti- o
no- ctis fu- gat scéle-ra, cul-pas lavat, et red-dit in-
nocén- ti-am la-psis, et mœ- stis læti- ti- am, fu- gat
ódi- a, concór- di- am parat, et cur- vat impé- ri- a.

Ici le Diacre applique au Cierge pascal, en forme de croix, les cinq grains d'encens bénit.

In hujus í-gitur no- ctis grá-ti- a, sús- cipe sancte

Pater, in-cén- si hujus sa-cri-fí- ci- um vesper- tínum,

quod ti-bi in hac Cére- i o-bla- ti- óne solém- ni, per

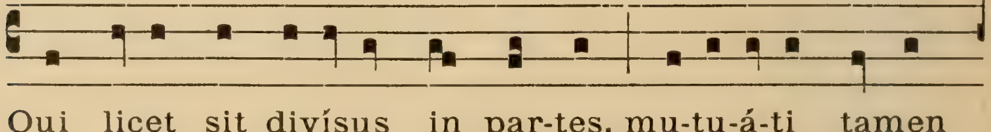
mini-strórum manus de opé-ribus apum sa-crosáncta

red- dit Ecclé-si- a. Sed jam colúmnæ hujus præcó-

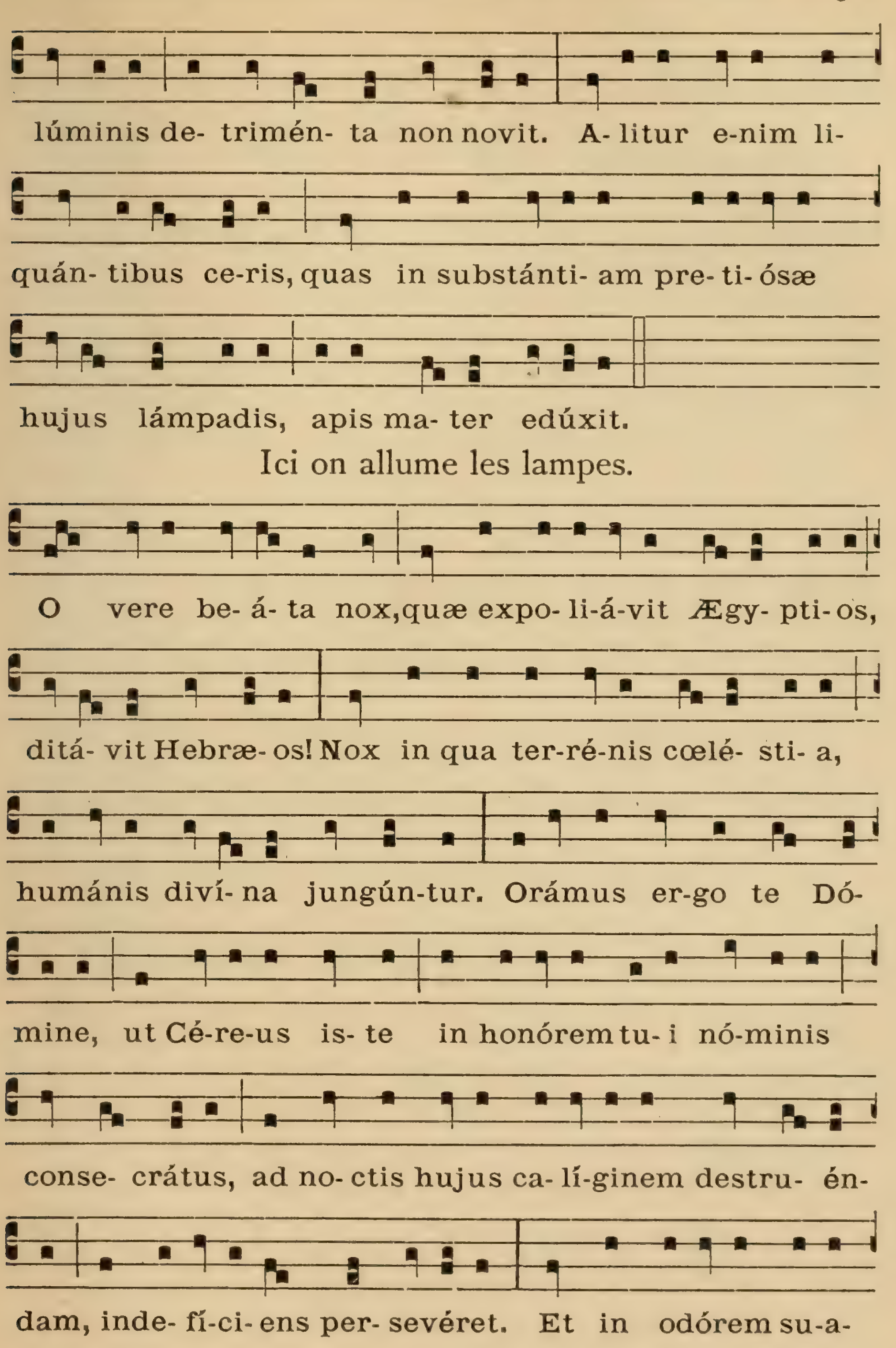
ni- a nó-vimus, quam in honórem De- i rú-ti-lans i-gnis

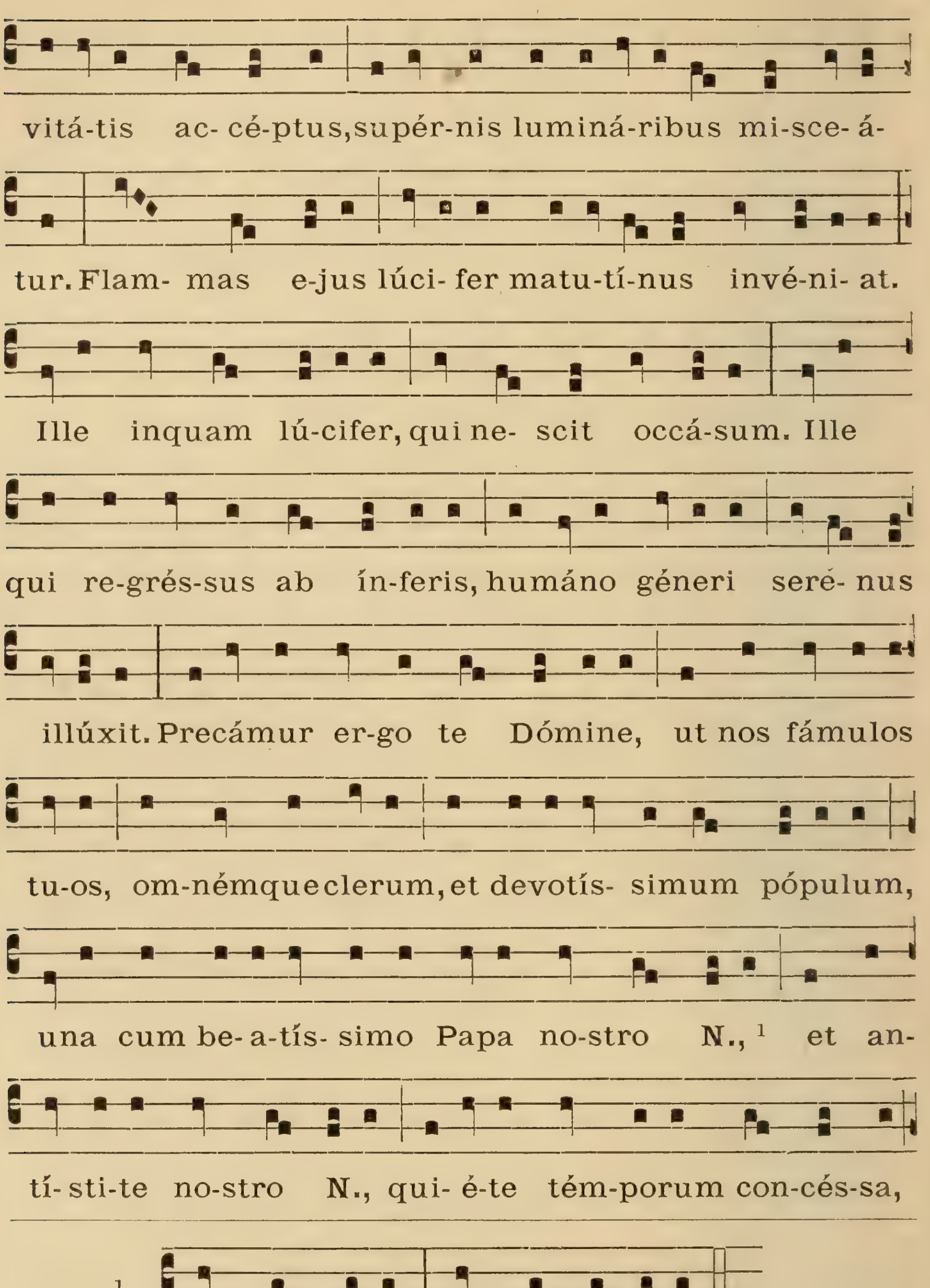
ac-cén-dit.

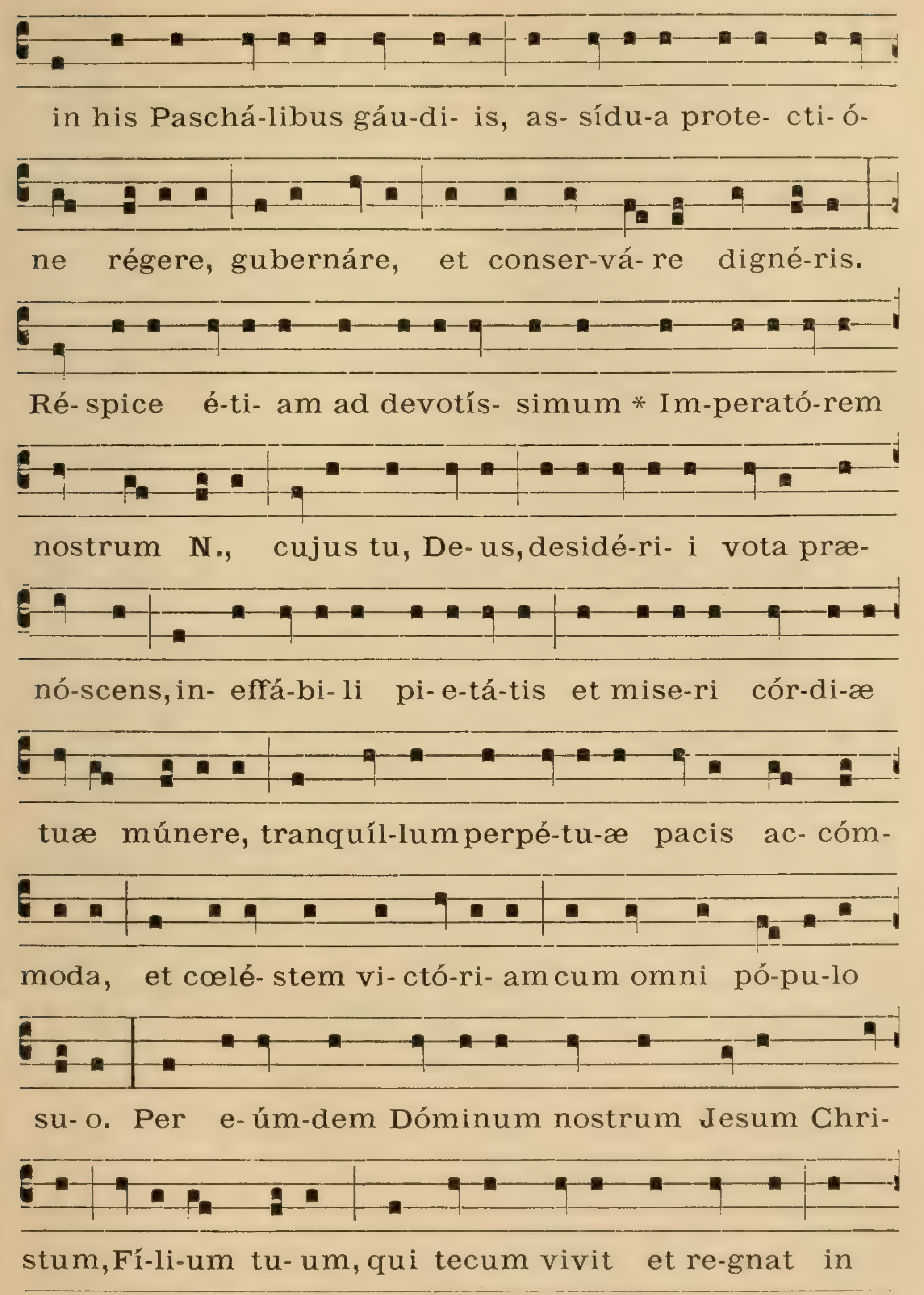
Ici le Diacre allume le Cierge pascal à l'une des branches du Cierge triangulaire.



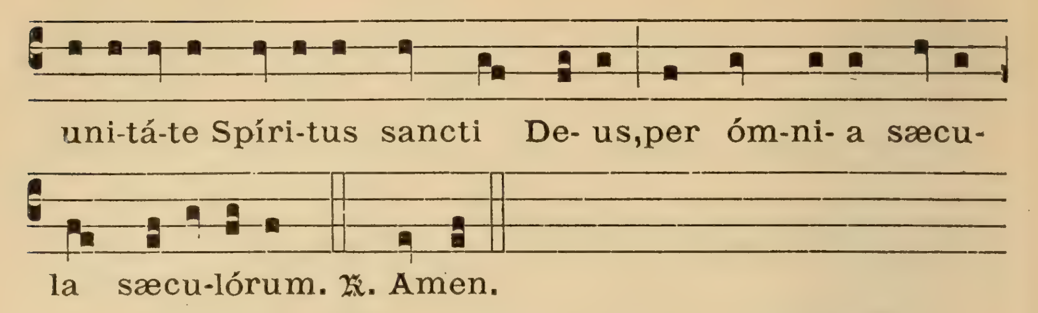
Qui licet sit divísus in par-tes, mu-tu-á-ti tamen


lúminis de- trimén- ta non novit. A- litur e-nim li-
quán- tibus ce-ris, quas in substánti- am pre- ti- ósæ
hujus lámpadis, apis ma- ter edúxit.
Ici on allume les lampes.
O vere be- á- ta nox, quæ expo- li-á-vit Ægy- pti- os,
ditá- vit Hebræ- os! Nox in qua ter-ré-nis cœlé- sti- a,
humánis diví- na jungún-tur. Orámus er-go te Dó-
mine, ut Cé-re-us is- te in honórem tu- i nó-minis
conse- crátus, ad no- ctis hujus ca- lí-ginem destru- én-
dam, inde- fí-ci- ens per- sevéret. Et in odórem su-a-


vitá-tis ac- cé-ptus, supér-nis luminá-ribus mi-sce- á-
tur. Flam- mas e-jus lúci- fer matu-tí-nus invé-ni- at.
Ille inquam lú-cifer, qui ne- scit occá-sum. Ille
qui re-grés-sus ab ín-feris, humáno géneri seré- nus
illúxit. Precámur er-go te Dómine, ut nos fámulos
tu-os, om-némqueclerum, et devotís- simum pópulum,
una cum be- a-tís- simo Papa no-stro N., [1] et an-
tí- sti-te no-stro N., qui- é-te tém-porum con-cés-sa,
1
No-stro Pi- o. No-stro Le- óne.



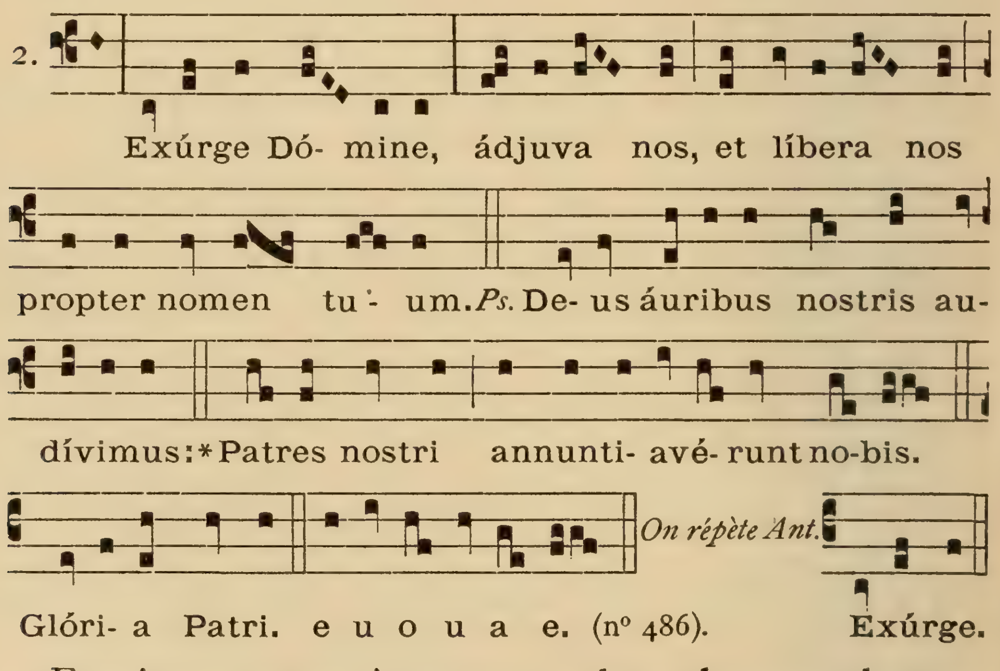
* S'il n'est pas couronné, on dit : *eléctum Imperatórem.*



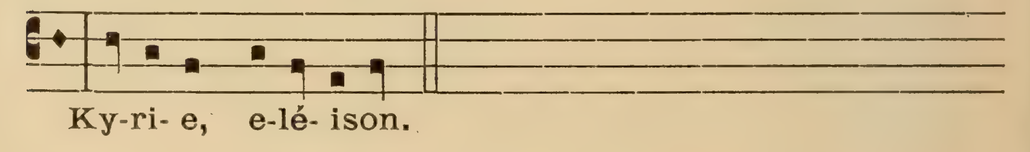
Section IV. — CHANT DES LITANIES.

531. — Les Litanies se disent à la procession qui a lieu aux grandes Litanies, le jour de la fête de saint Marc, et aux trois jours des Rogations.

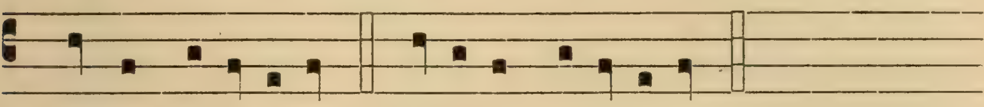
On chante avant la Procession l'Antienne *Exúrge* en forme d'Introït :



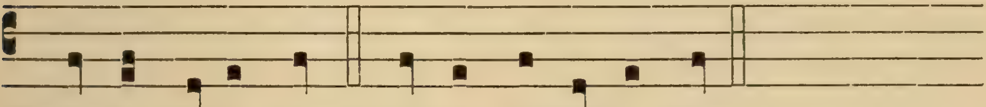
Ensuite on se met à genoux, et deux clercs ou chantres commencent les Litanies.



Le Chœur répète sur le même ton *Kyrie, eléison.* Il en est de même des autres invocations jusqu'à *Pater de coelis.*



Christe, e-lé - ison. Ky-ri- e, e-lé- i-son.



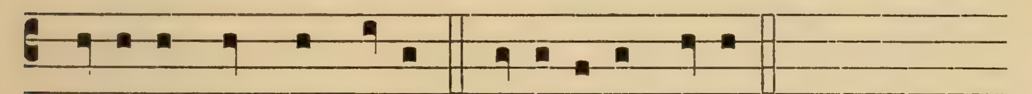
Christe, audi nos. Christe, exáudi nos.



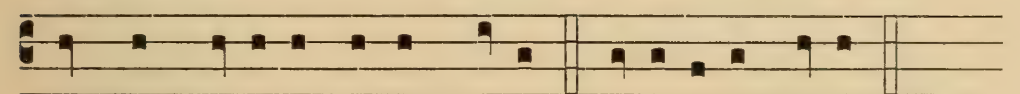
Pater de cœils, De- us. *Le Chœur.* Mise-rére nobis.



Fi-li Redémptor mundi De- us. Mi-serére nobis.

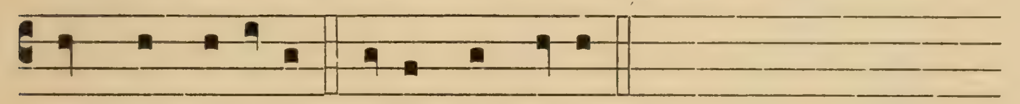


Spí-ritus sancte, De- us. Miseré-re nobis.



Sancta Tríni-tas, unus De- us. Mise-rére nobis.

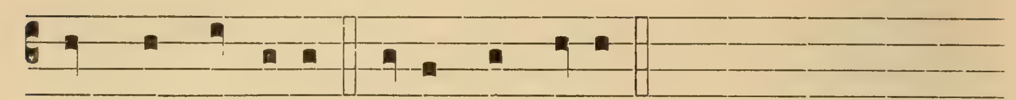
Tous se lèvent, et la Procession se met en marche.



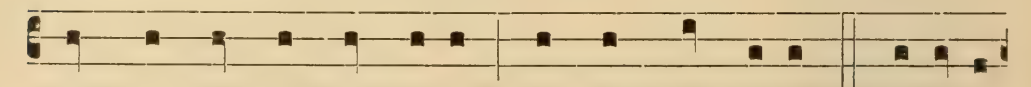
Sancta Ma-rí- a. Ora pro nobis.



Sancta Dé- i Génitrix. Ora pro nobis.
Sancta Virgo Vírginum. Ora pro nobis.



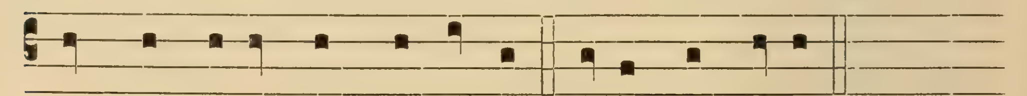
Sancte Mícha-el. Ora pro nobis.
Sancte Gábri-el. Ora pro nobis.
Sancte Rápha-el. Ora pro nobis.



Omnes sancti Ange-li, et Archánge-li. Orá-te
Omnes sancti bea-tórum Spirí-tuum Ordines. Orá-te



pro nobis.
pro nobis.



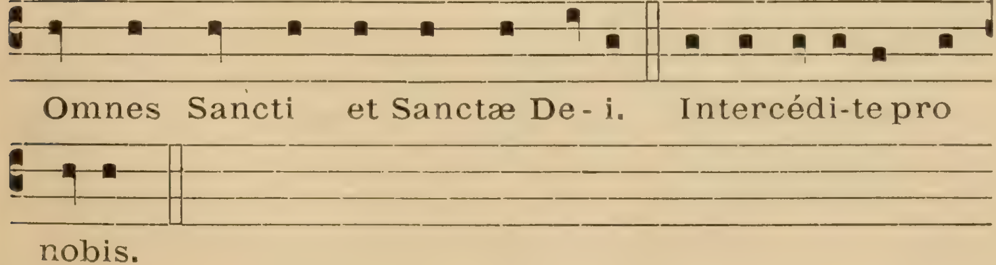
Sancte Jo-ánnes Baptísta. Ora pro nobis.

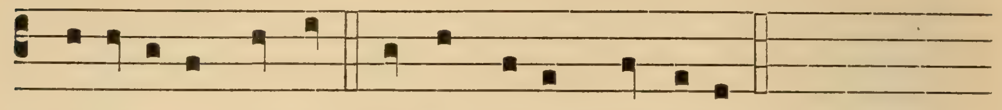


Sancte Joseph. Ora pro nobis.

Omnes sancti Patriárchae, et Prophétae.	Oráte pro nobis.
Sancte Petre.	Ora pro nobis.
Sancte Paule.	Ora pro nobis.
Sancte Andréa.	Ora pro nobis.
Sancte Jacóbe.	Ora pro nobis.
Sancte Joánnes.	Ora pro nobis.
Sancte Thoma.	Ora pro nobis.
Sancte Jacóbe.	Ora pro nobis.
Sancte Philíppe.	Ora pro nobis.
Sancte Bartholomaee.	Ora pro nobis.
Sancte Matthaee.	Ora pro nobis.
Sancte Simon.	Ora pro nobis.
Sancte Thaddaee	Ora pro nobis.
Sancte Mathía.	Ora pro nobis.
Sancte Bárnaba.	Ora pro nobis.
Sancte Luca.	Ora pro nobis.

Sancte Marce.	Ora pro nobis.
Omnes sancti Apóstoli, et Evangelístae.	Oráte pro nobis.
Omnes sancti Discípuli Dómini.	Oráte pro nobis.
Omnes sancti Innocéntes.	Oráte pro nobis.
Sancte Stéphane.	Ora pro nobis.
Sancte Lauténti.	Ora pro nobis.
Sancte Vincénti.	Ora pro nobis.
Sancti Fabiáne et Sebastiáne.	Oráte pro nobis.
Sancti Joánnes et Paule.	Oráte pro nobis.
Sancti Cosma et Damiáne.	Oráte pro nobis.
Sancti Gervási et Protási.	Oráte pro nobis.
Omnes sancti Mártyres.	Oráte pro nobis.
Sancte Silvéster.	Ora pro nobis.
Sancte Gregóri.	Ora pro nobis.
Sancte Ambrósi.	Ora pro nobis.
Sancte Augustíne.	Ora pro nobis.
Sancte Hierónyme.	Ora pro nobis.
Sancte Martíne.	Ora pro nobis.
Sancte Nicoláe.	Ora pro nobis.
Omnes sancti Pontífices, et Confessóres.	Oráte pro nobis.
Omnes sancti Doctóres.	Oráte pro nobis.
Sancte Antóni.	Ora pro nobis.
Sancte Benedícte.	Ora pro nobis.
Sancte Bernárde.	Ora pro nobis.
Sancte Domínice.	Ora pro nobis.
Sancte Francísce.	Ora pro nobis.
Omnes sancti Sacerdótes, et Levítae.	Oráte pro nobis.
Omnes sancti Mónachi, et Eremítae.	Oráte pro nobis.
Sancta María Magdaléna.	Ora pro nobis.
Sancta Agatha.	Ora pro nobis.
Sancta Lúcia.	Ora pro nobis.
Sancta Agnes.	Ora pro nobis.
Sancta Caecília.	Ora pro nobis.
Sancta Catharína.	Ora pro nobis.
Sancta Anastásia.	Ora pro nobis.
Omnes sanctae Vírgines, et Víduae.	Oráte pro nobis.

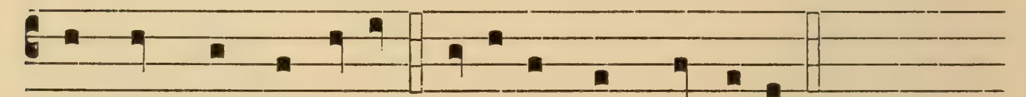




Propí- ti - us esto. Parce nobis, Dómine.
Propí- ti - us esto. Exáu- di nos, Dómine.



Ab omni ma-lo. Líbera nos, Dómine.



Ab omni peccáto. Líbe-ra nos, Dómine.
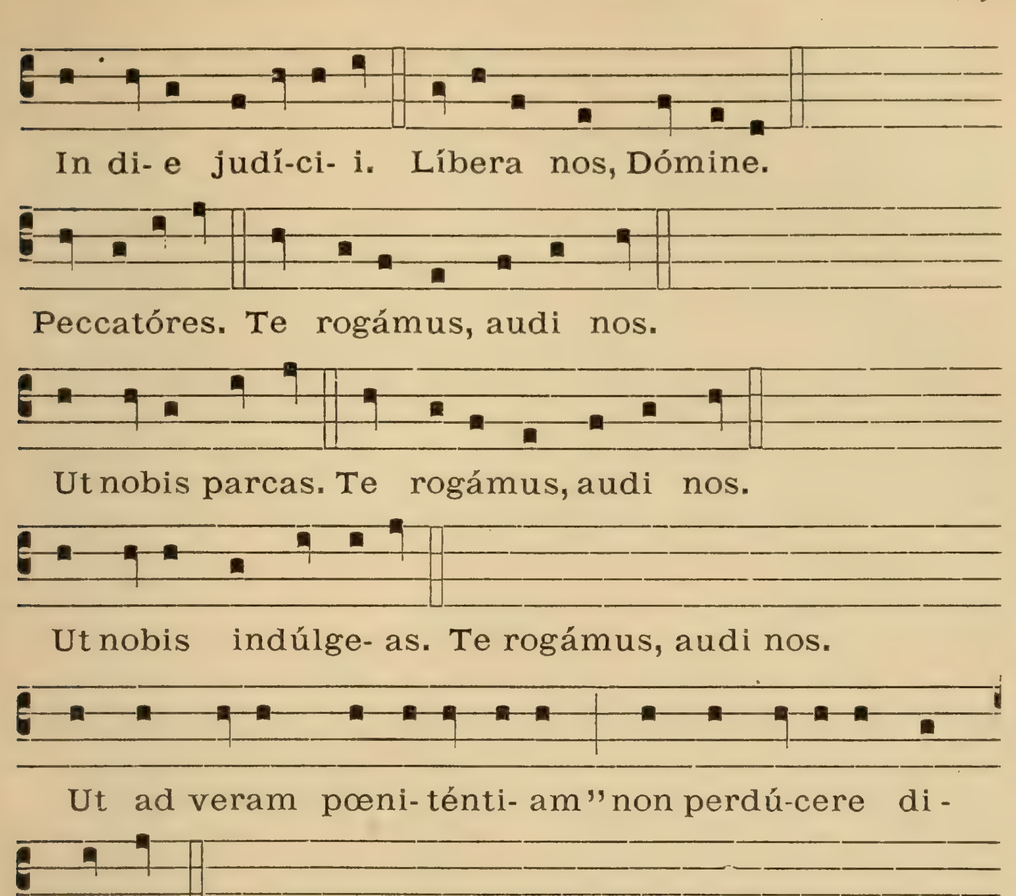


A subi-táne- a " et improvísa morte. Líbera nos Dómine.



Ab insídi- is di- ábo-li. Líbera nos, Dómine.

Ab ira et ódio, et omni mala voluntáte. Líbera nos, Dómine.
A spiritu fornicatiónis. Líbera nos, Dómine.
A fúlgure et tempestáte. Líbera nos, Dómine.
A flagéllo terrae motus. Líbera nos, Dómine.
A peste, fame et bello. Líbera nos, Dómine.
A morte perpétua. Líbera nos, Dómine.
Per mystérium sanctae Incarnatiónis tuae. Líbera nos, Dómine.
Per Adventum tuum. Líbera nos, Dómine.
Per Nativitátem tuam. Líbera nos, Dómine.
Per Baptísmum " et sanctum Jejúnium tuum. Líbera nos, Dómine.
Per Crucem et Passiónem tuam. Líbera nos, Dómine.
Per Mortem et Sepultúram tuam. Líbera nos, Dómine.
Per sanctam Resurrectiónem tuam. Líbera nos, Dómine.
Per admirábilem Ascensiónem tuam. Líbera nos, Dómine.
Per Advéntum Spíritus sancti Parácliti. Líbera nos, Dómine.



Ut Ecclésiam tuam sanctam régere, et conserváre dignéris. Te rogámus, audi nos.

Ut domnum Apostólicum, et omnes Ecclesiásticos Ordines " in sancta Religióne conserváre dignéris. Te rogámus audi nos.

Ut inimícos sanctae Ecclésiae " humiliáre dignéris. Te rogámus audi nos.

Ut régibus et princípibus christiánis " pacem et veram concórdiam donáre dignéris. Te rogámus, audi nos.

Ut cuncto pópulo christiáno " pacem et unitátem largíri dignéris. Te rogámus, audi nos.
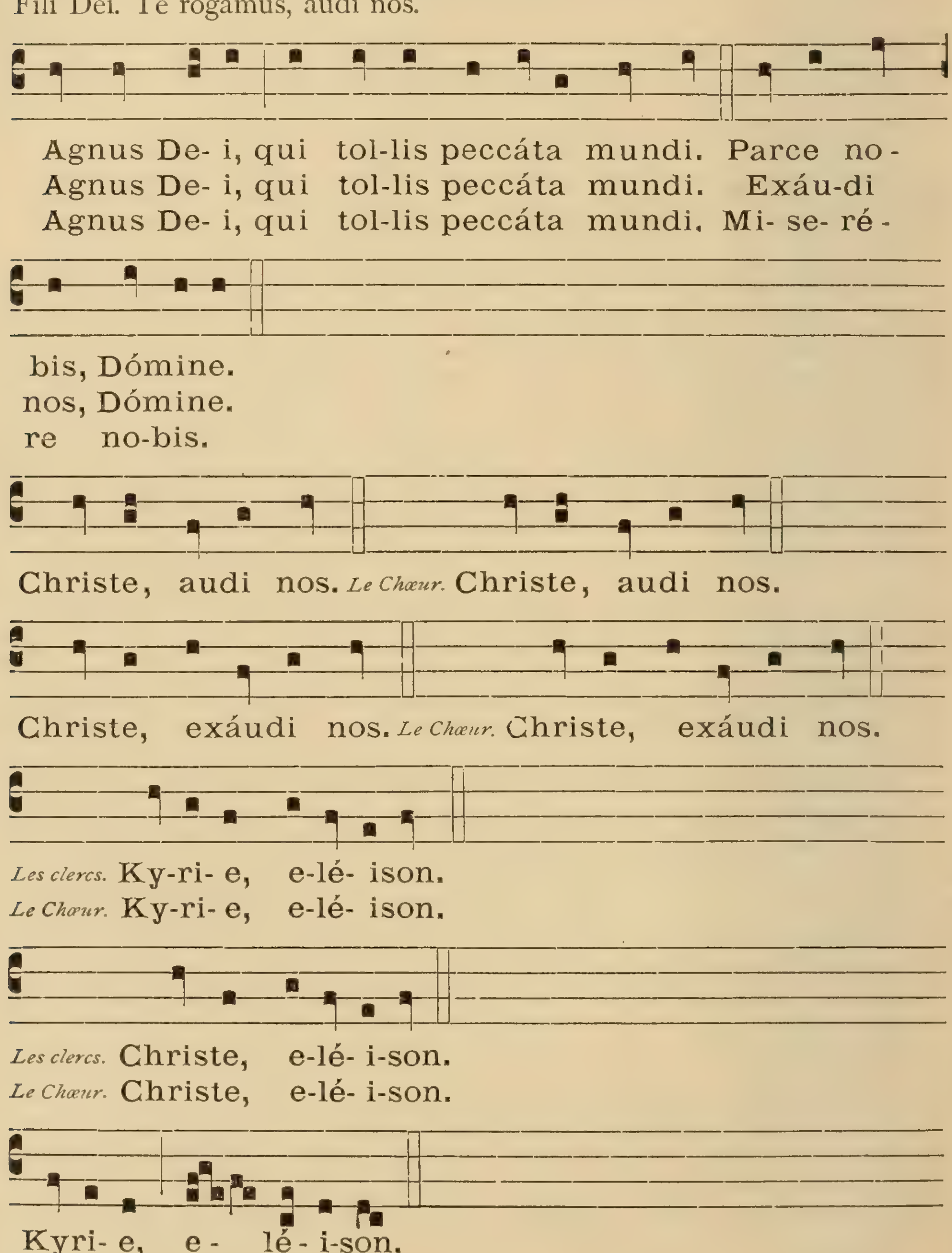
Ut nosmetípsos in tuo sancto servítio confortáre " et conserváre dignéris. Te rogámus, audi nos.

Ut mentes nostras " ad coeléstia desidéria érigas. Te rogámus, audi nos.

Ut ómnibus benefactóribus nostris " sempitérna bona retríbuas. Te rogámus, audi nos.

Ut ánimas nostras, fratrum, propinquórum et benefactórum nostrórum " ab aetérna damnatióne erípias. Te rogámus, audi nos.

Ut fructus terrae dare, et conserváre dignéris. Te rogámus, audi nos.
Ut ómnibus fidélibus defúnctis " réquiem aetérnam donáre dignéris. Te rogámus, audi nos.
Ut nos exaudíre dignéris. Te rogámus, audi nos.
Fili Dei. Te rogámus, audi nos.

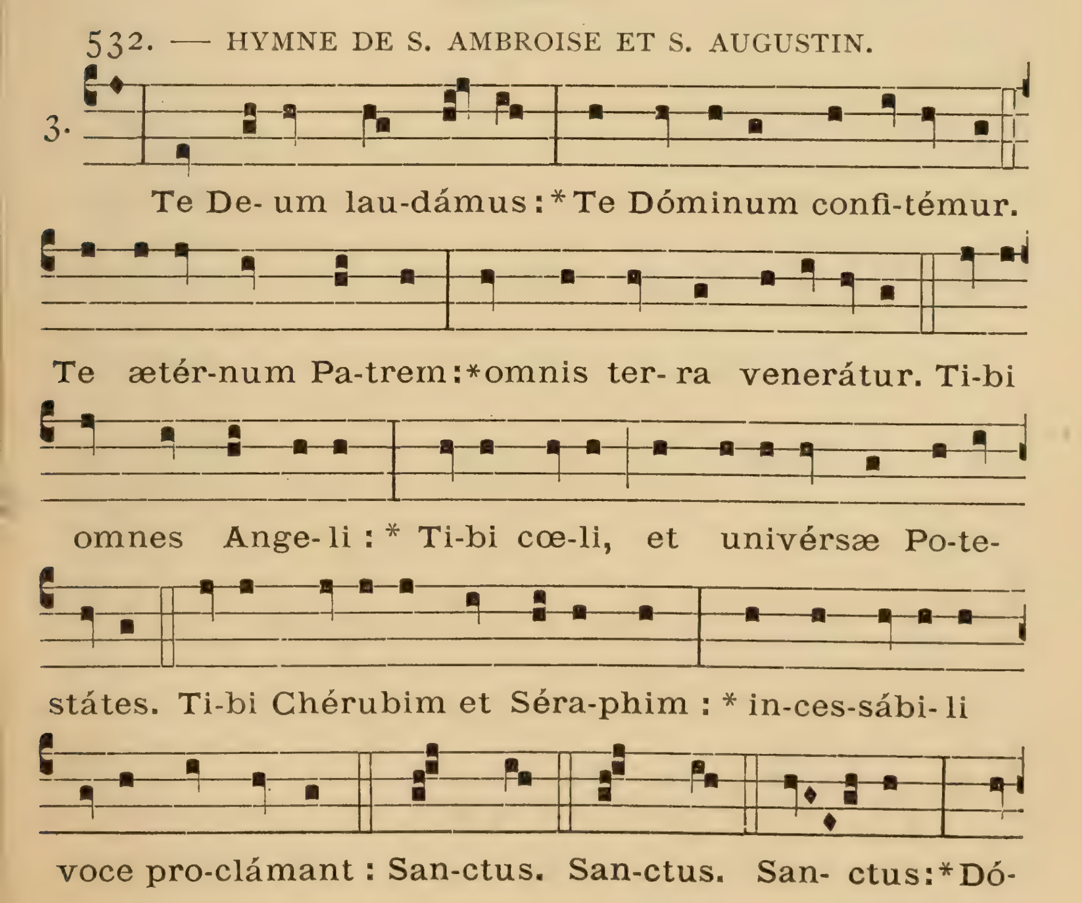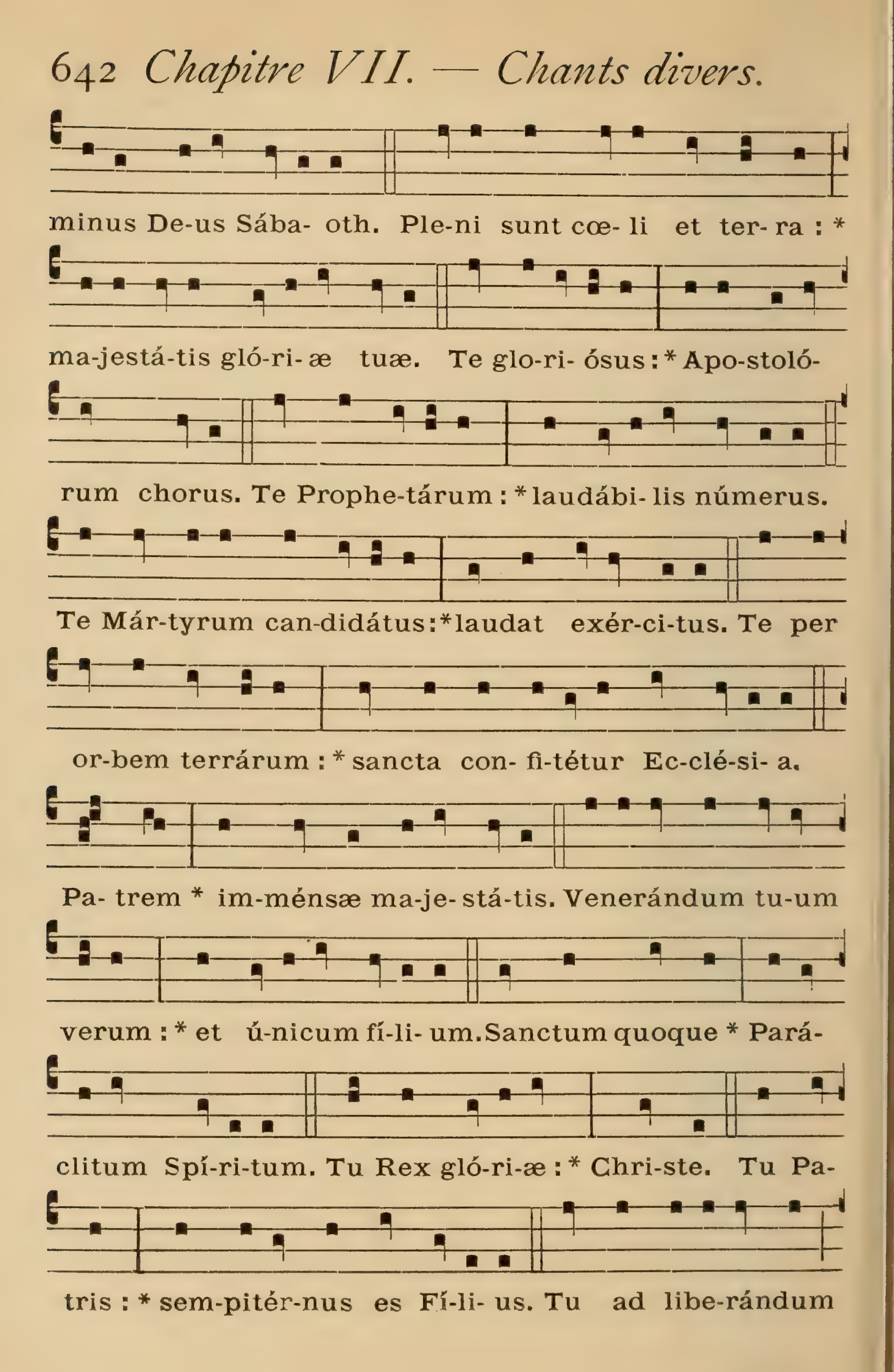


On ne peut se permettre aucune omission ni coupure en chantant ou en récitant les Litanies, et toutes les invocations qu'elles contiennent doivent être exprimées chacune avec le Répons qui l'accompagne et sans la moindre suppression ou interversion. De même il est interdit d'y rien ajouter ni d'y intercaler d'autres Saints que ceux qui y sont spécialement nommés.

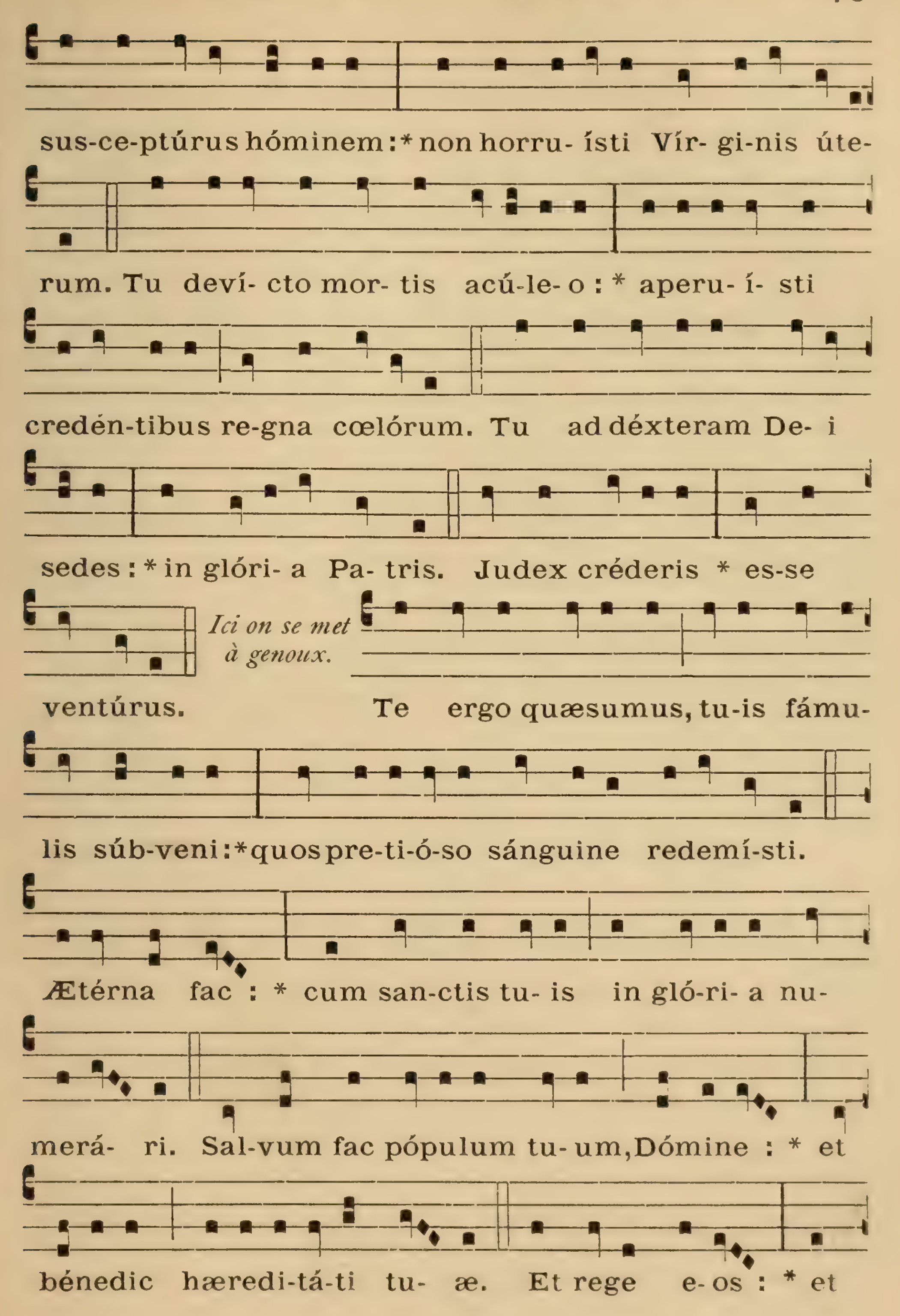
Les mêmes règles s'appliquent aux Litanies de la B. V. Marie, dont chaque invocation doit rigoureusement être suivie du ℟. *Ora pro nobis*, et, après la dernière *Regína sanctórum ómnium*, on ajoute, en vertu d'un décret du Pape Pie IX, *Regína sine labe originάli concépta, Ora pro nobis.*

Section V.

532. — HYMNE DE S. AMBROISE ET S. AUGUSTIN.




minus De-us Sába- oth. Ple-ni sunt cœ- li et ter- ra : *
ma-jestá-tis gló-ri- æ tuæ. Te glo-ri- ósus : * Apo-stoló-
rum chorus. Te Prophe-tárum : * laudábi- lis númerus.
Te Már-tyrum can-didátus : * laudat exér-ci-tus. Te per
or-bem terrárum : * sancta con- fi-tétur Ec-clé-si- a.
Pa- trem * im-ménsæ ma-je- stá-tis. Venerándum tu-um
verum : * et ú-nicum fí-li- um. Sanctum quoque * Pará-
clitum Spí-ri-tum. Tu Rex gló-ri-æ : * Chri-ste. Tu Pa-
tris : * sem-pitér-nus es Fí-li- us. Tu ad libe-rándum


sus-ce-ptúrus hóminem : * non horru- ísti Vír- gi-nis úte-
rum. Tu deví- cto mor- tis acú-le- o : * aperu- í- sti
credén-tibus re-gna cœlórum. Tu ad déxteram De- i
sedes : * in glóri- a Pa- tris. Judex créderis * es-se
ventúrus.
Ici on se met à genoux.
Te ergo quæsumus, tu-is fámu-
lis súb-veni : * quos pre-ti-ó-so sánguine redemí-sti.
Ætérna fac : * cum san-ctis tu- is in glóri- a nu-
merá- ri. Sal-vum fac pópulum tu- um, Dómine : * et
bénedic hæredi-tá-ti tu- æ. Et rege e- os : * et



ex-tólle illos usque in æ-tér-num. Per sín-gulos

di- es : * benedí-cimus te. Et laudámus nomen tu-um

in sæculum : * et in sæculum sæculi. Digná-re Dó-

mine di- e i- sto : * sine pec-cáto nos cu-stodí-re.

Mi-seré-re no- stri Dómi-ne : mi-serére no-stri. Fi- at

mise-ricór- di- a tu- a, Dómine, super nos:*quemádmo-

dum sperávimus in te. In te Dó-mine sperávi :

non confúndar in ætér- num.

Sect. VI. — CHANTS QUI NE SONT PLUS EN USAGE.
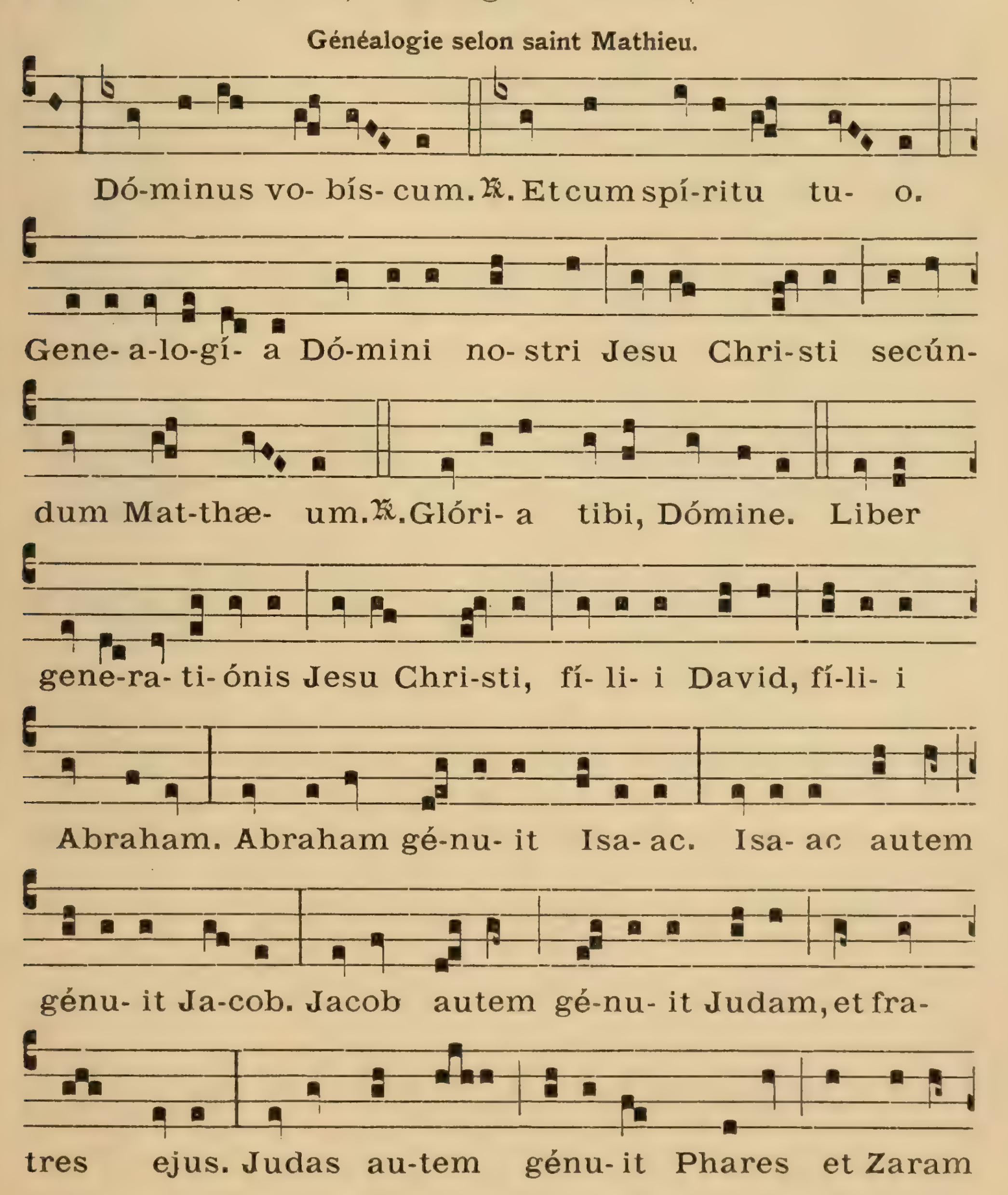
§ I[er] CHANT DE LA GÉNÉALOGIE.
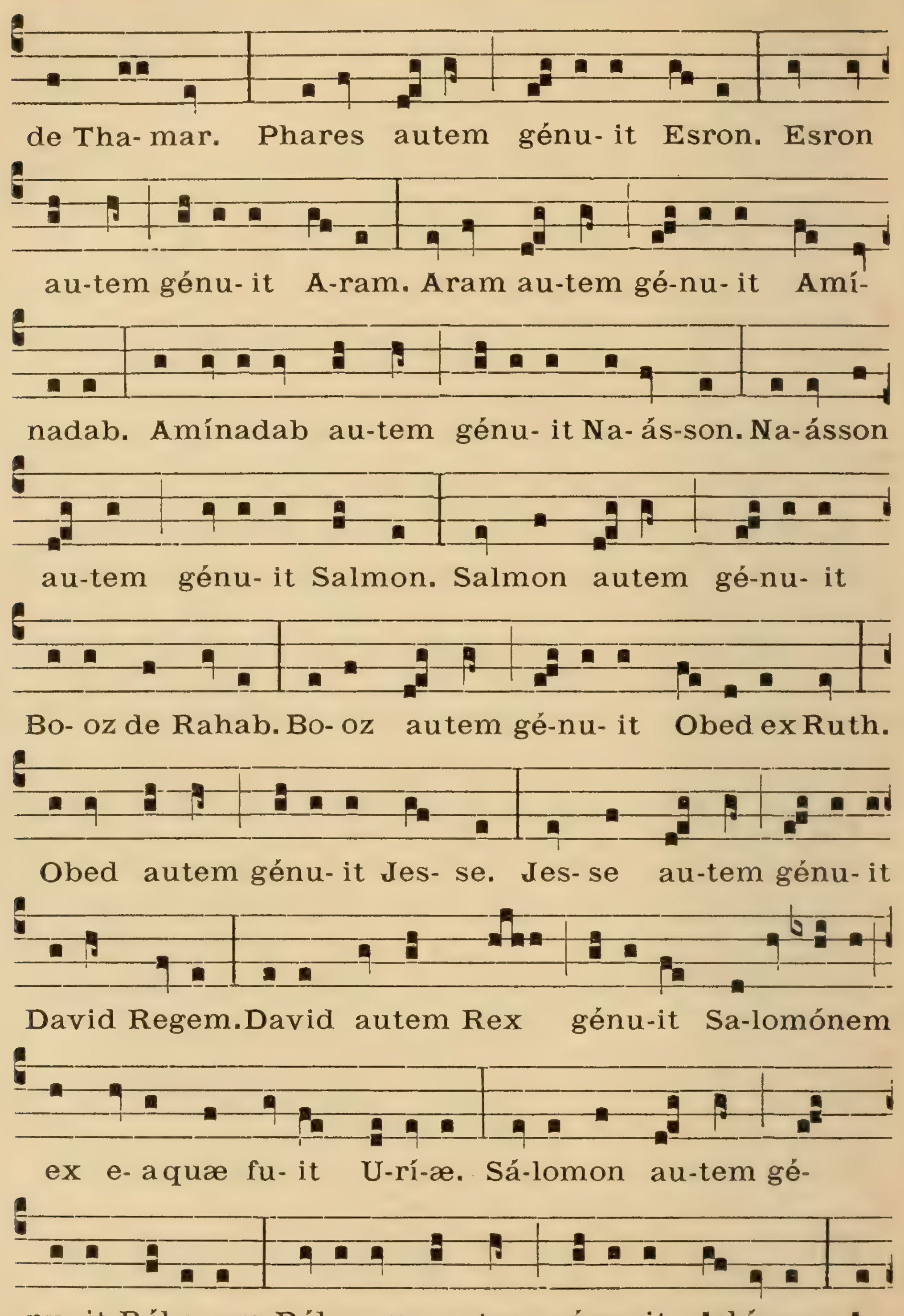
533. — La Généalogie se chantait autrefois à Noël et à l'Epiphanie sur la fin des Matines et avant le *Te Deum*. On suivait à Noël le texte de saint Mathieu, et à l'Epi-

phanie celui de saint Luc. Le chant est particulier à chaque fête, et bien qu'il ne soit plus en usage aujourd'hui, nous croyons qu'il mérite d'être reproduit.

Nous suivrons la version du Graduel 904 (n° 45), et la plique descendante, qui contient une note vibrante suivie d'une brève (n° 402), sera figurée ainsi :

Généalogie selon saint Mathieu.




de Tha- mar. Phares autem génu- it Esron. Esron
au-tem génu- it A-ram. Aram au-tem gé-nu- it Amí-
nadab. Amínadab au-tem génu- it Na- ás-son. Na-ásson
au-tem génu- it Salmon. Salmon autem gé-nu- it
Bo- oz de Rahab. Bo- oz autem gé-nu- it Obed ex Ruth.
Obed autem génu- it Jes- se. Jes- se au-tem génu- it
David Regem. David autem Rex génu-it Sa-lomónem
ex e- a quæ fu- it U-rí-æ. Sá-lomon au-tem gé-
nu- it Róbo- am. Róbo-am au-tem génu- it A-bí- am. A-

bí- as au-tem gé-nu- it A-sa. Asa autem génu- it

Jósaphat. Jósaphat au-tem gé-nu- it Jo- ram. Jo-ram

autem génu- it O-zí- am. Ozí- as au-tem gé-nu- it

Jó- a-tham. Jó- a-tham au-tem génu- it A-chaz. Achaz

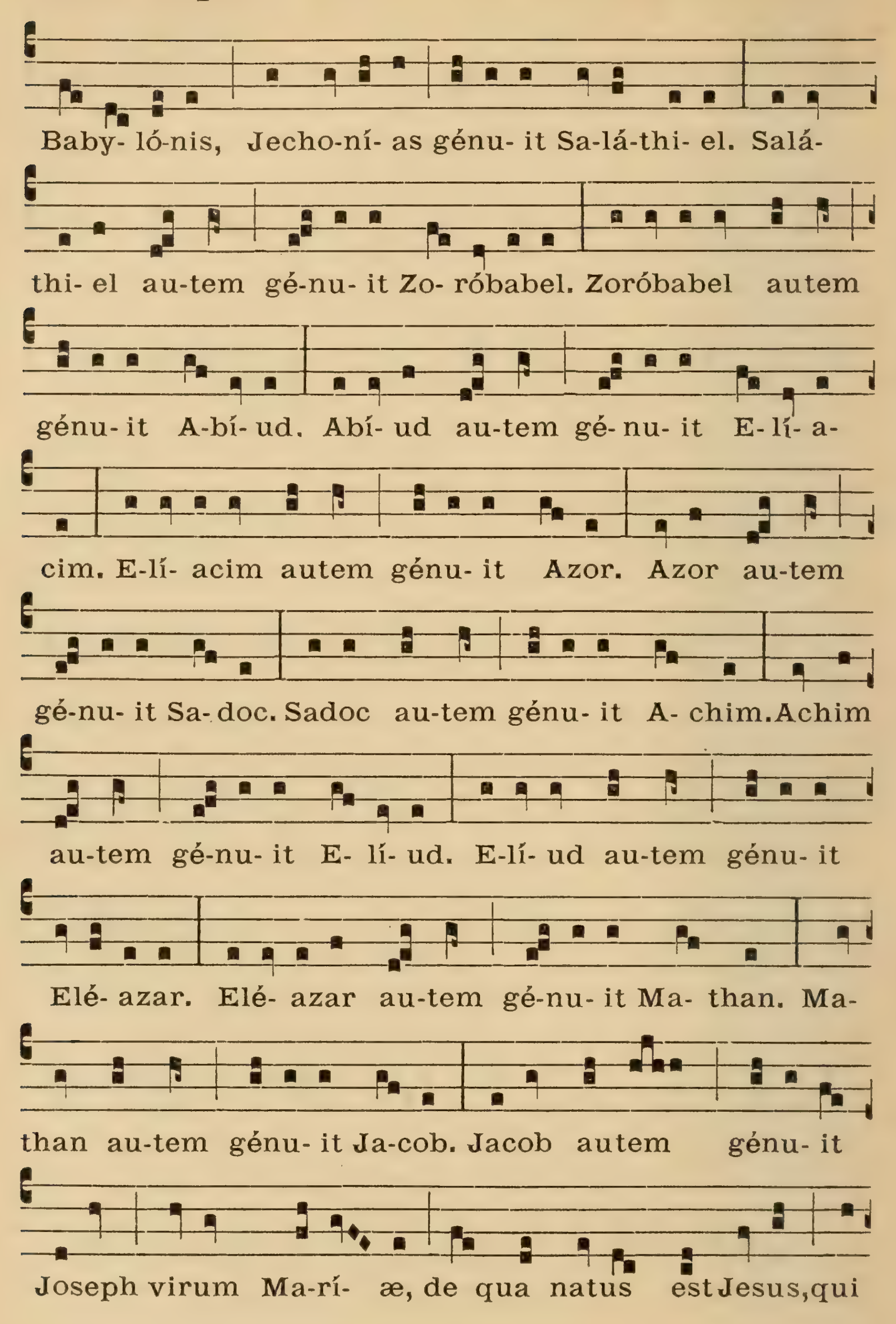
au-tem gé-nu- it Eze- chí- am. Eze-chí- as au-tem gé-
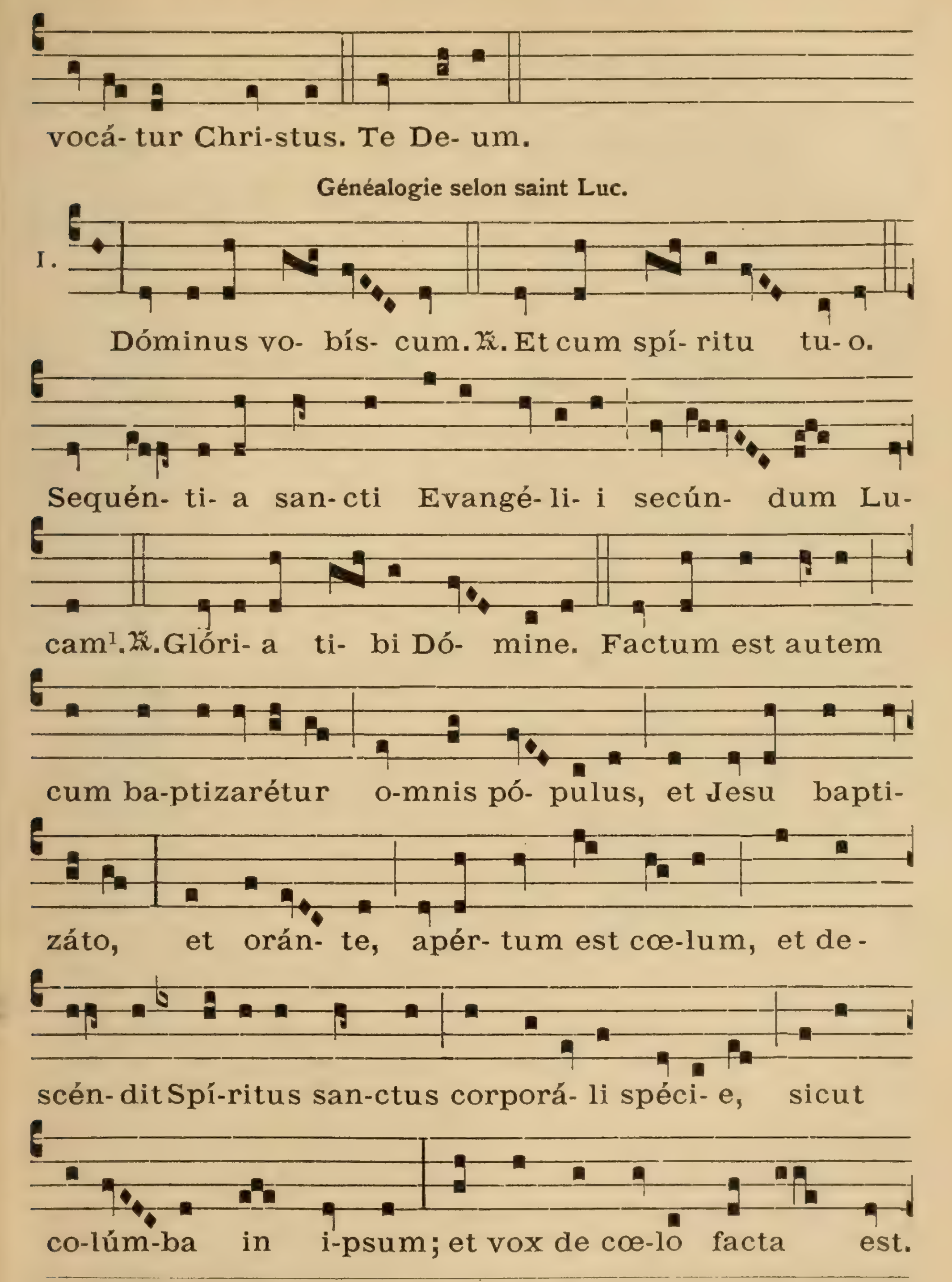
nu- it Manássen. Manás-ses au-tem gé-nu- it Amon.

Amon au-tem génu- it Jo- sí- am. Jo-sí- as au-tem

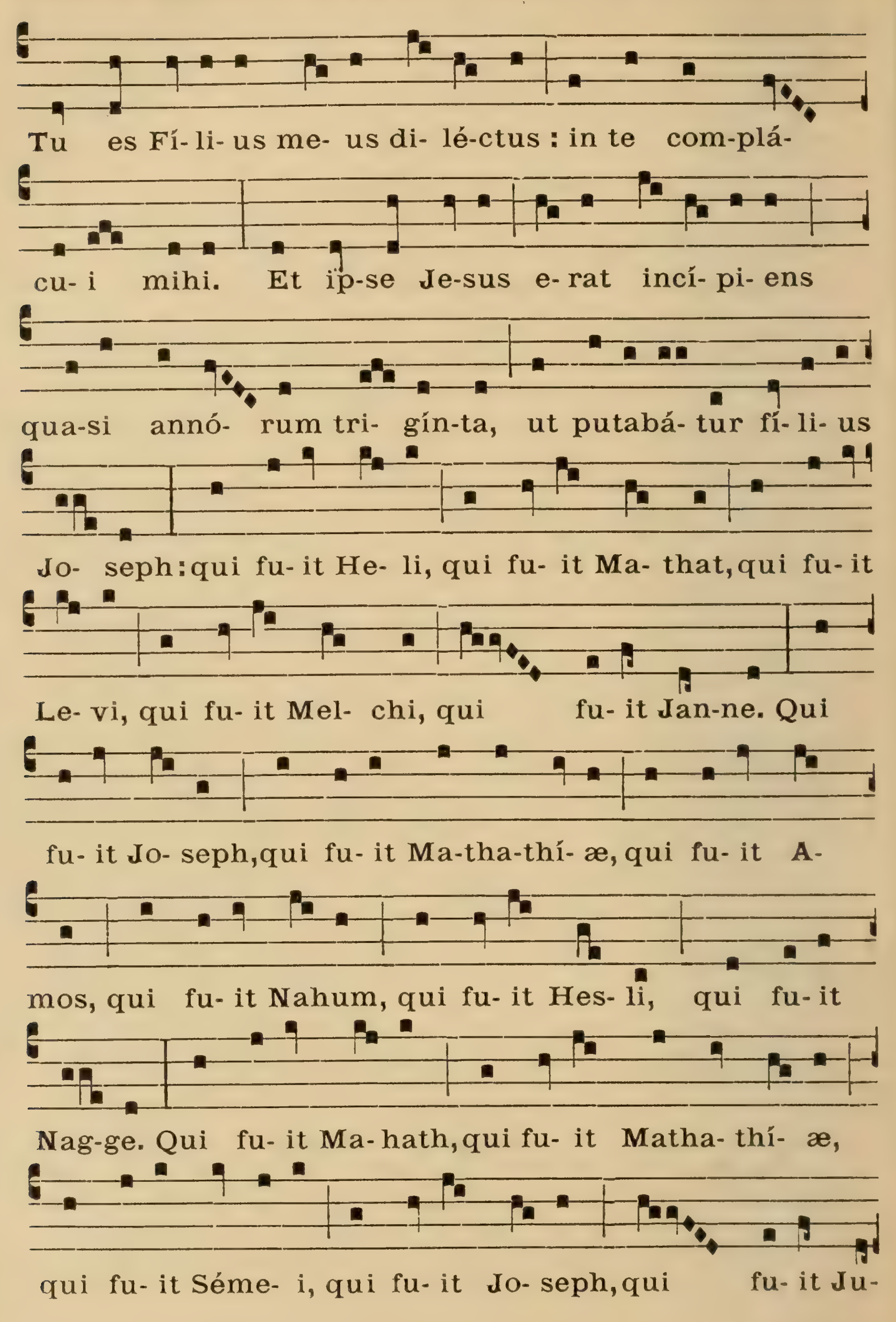
génu- it Jecho- ní- am et fra- tres e- jus in transmi-

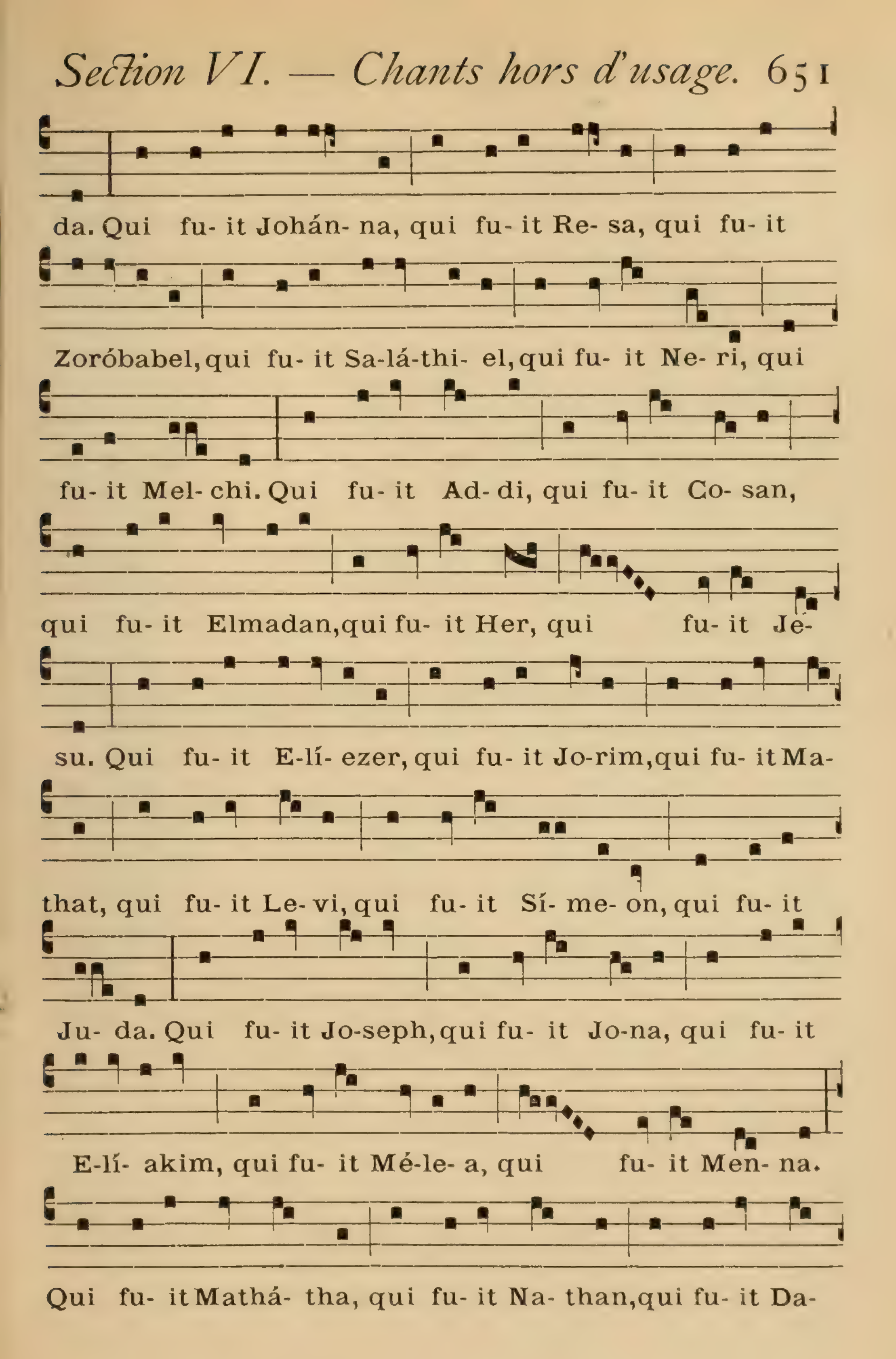
gra-ti- óne Baby- ló-nis. Et post transmi-gra-ti- ónem

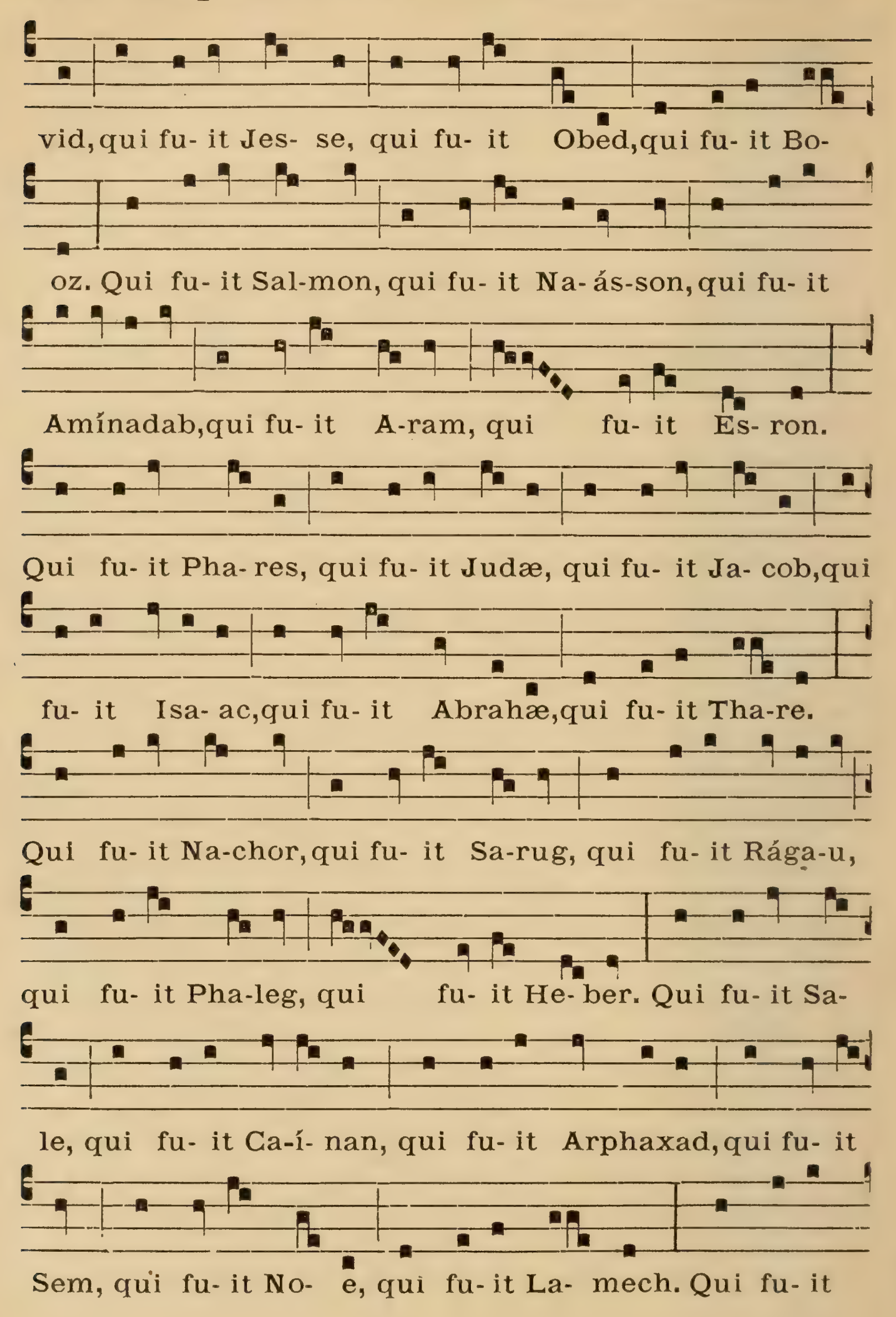

Baby- ló-nis, Jecho-ní- as génu- it Sa-lá-thi- el. Salá-
thi- el au-tem gé-nu- it Zo- róbabel. Zoróbabel autem
génu- it A-bí- ud. Abí- ud au-tem gé- nu- it E- lí- a-
cim. E-lí- acim autem génu- it Azor. Azor au-tem
gé-nu- it Sa-doc. Sadoc au-tem génu- it A- chim. Achim
au-tem gé-nu- it E- lí- ud. E-lí- ud au-tem génu- it
Elé- azar. Elé- azar au-tem gé-nu- it Ma- than. Ma-
than au-tem génu- it Ja-cob. Jacob autem génu- it
Joseph virum Ma-rí- æ, de qua natus est Jesus, qui
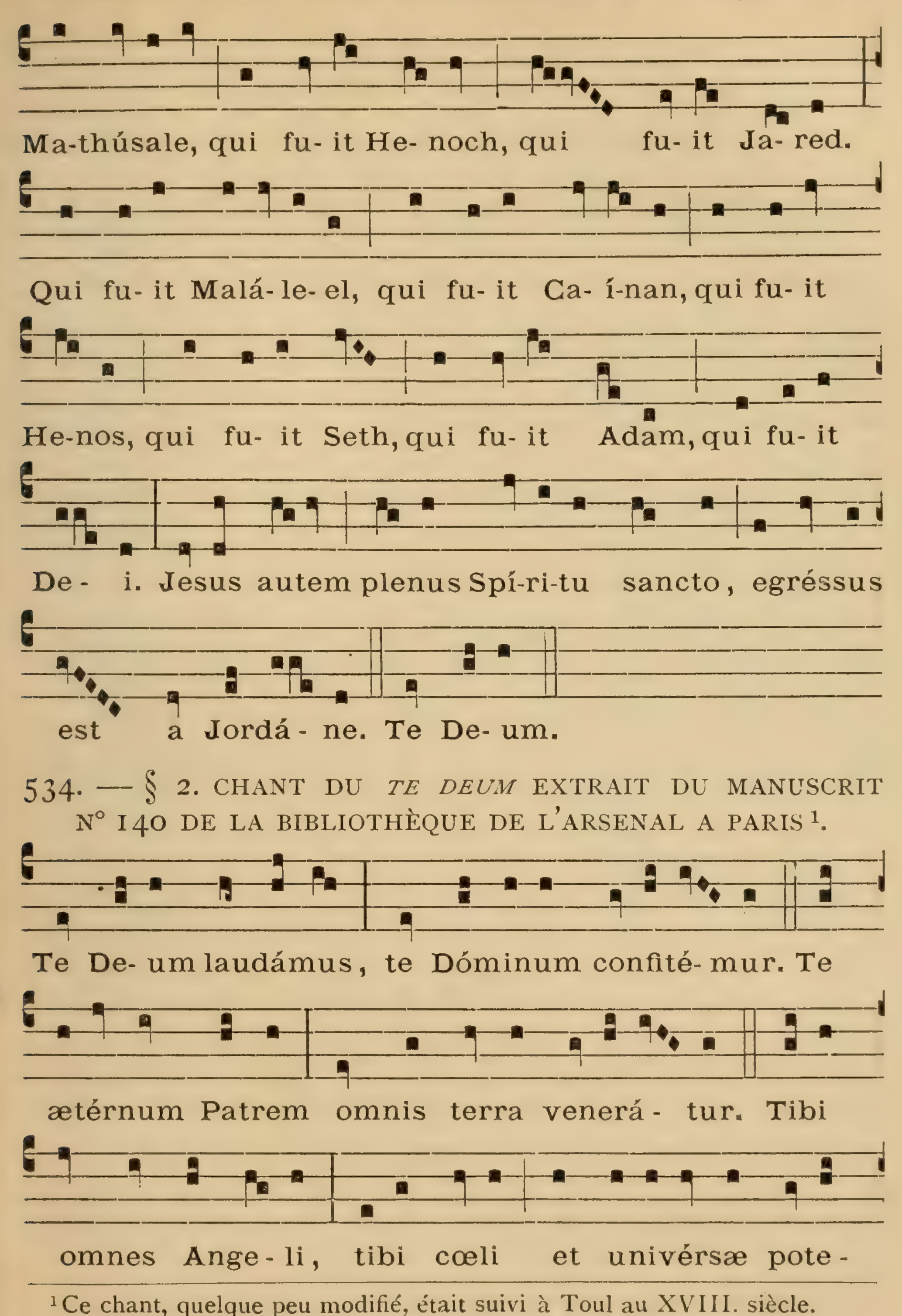


[1] Les deux *fa* unissonnants ne peuvent guère se chanter ici que par prolation (nº 90).

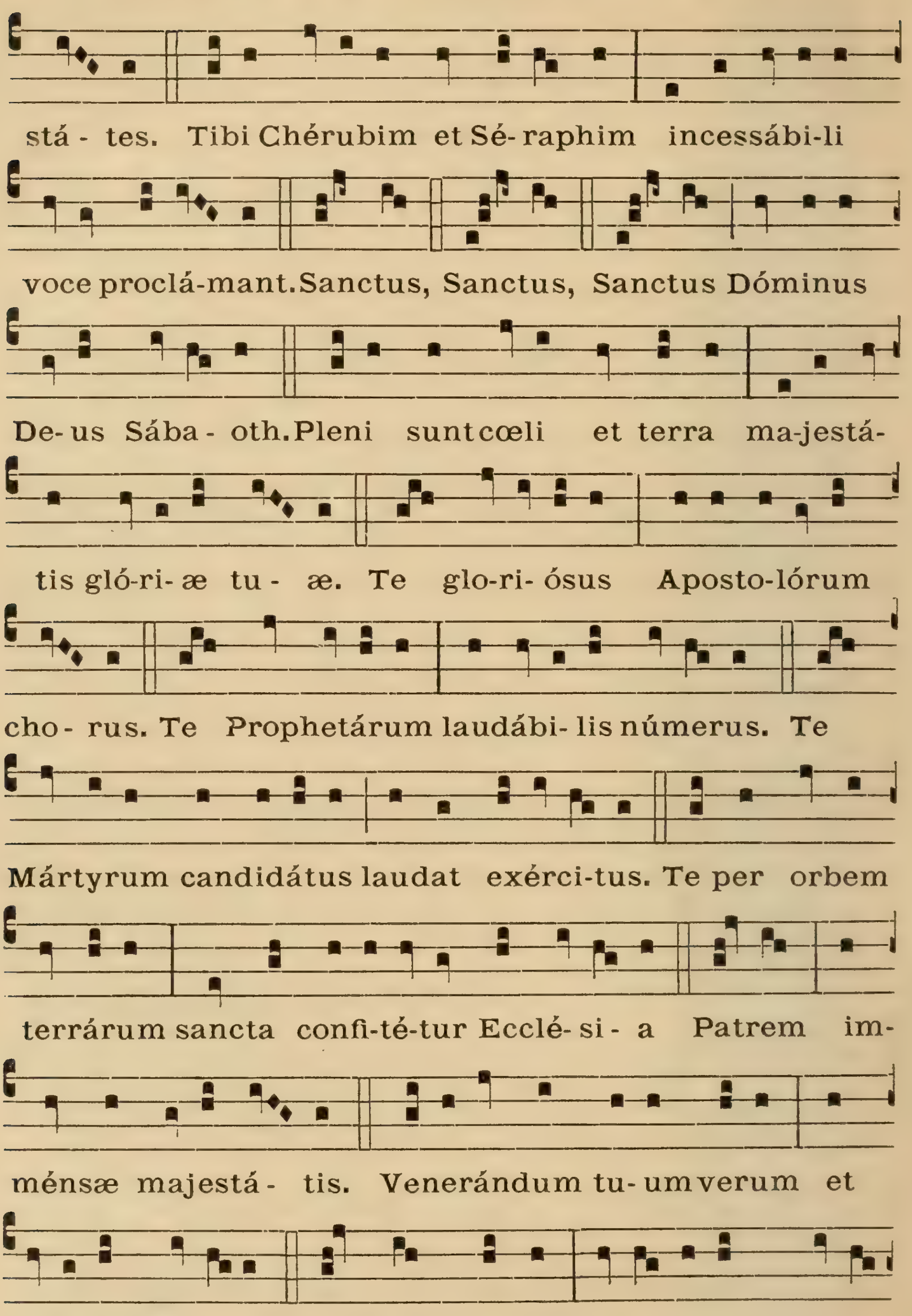

Tu es Fí- li- us me- us di- lé-ctus : in te com-plá-
cu- i mihi. Et ïp-se Je-sus e- rat incí- pi- ens
qua-si annó- rum tri- gín-ta, ut putabá- tur fí- li- us
Jo- seph: qui fu- it He- li, qui fu- it Ma- that, qui fu- it
Le- vi, qui fu- it Mel- chi, qui fu- it Jan-ne. Qui
fu- it Jo- seph, qui fu- it Ma-tha-thí- æ, qui fu- it A-
mos, qui fu- it Nahum, qui fu- it Hes- li, qui fu- it
Nag-ge. Qui fu- it Ma- hath, qui fu- it Matha- thí- æ,
qui fu- it Séme- i, qui fu- it Jo- seph, qui fu- it Ju-

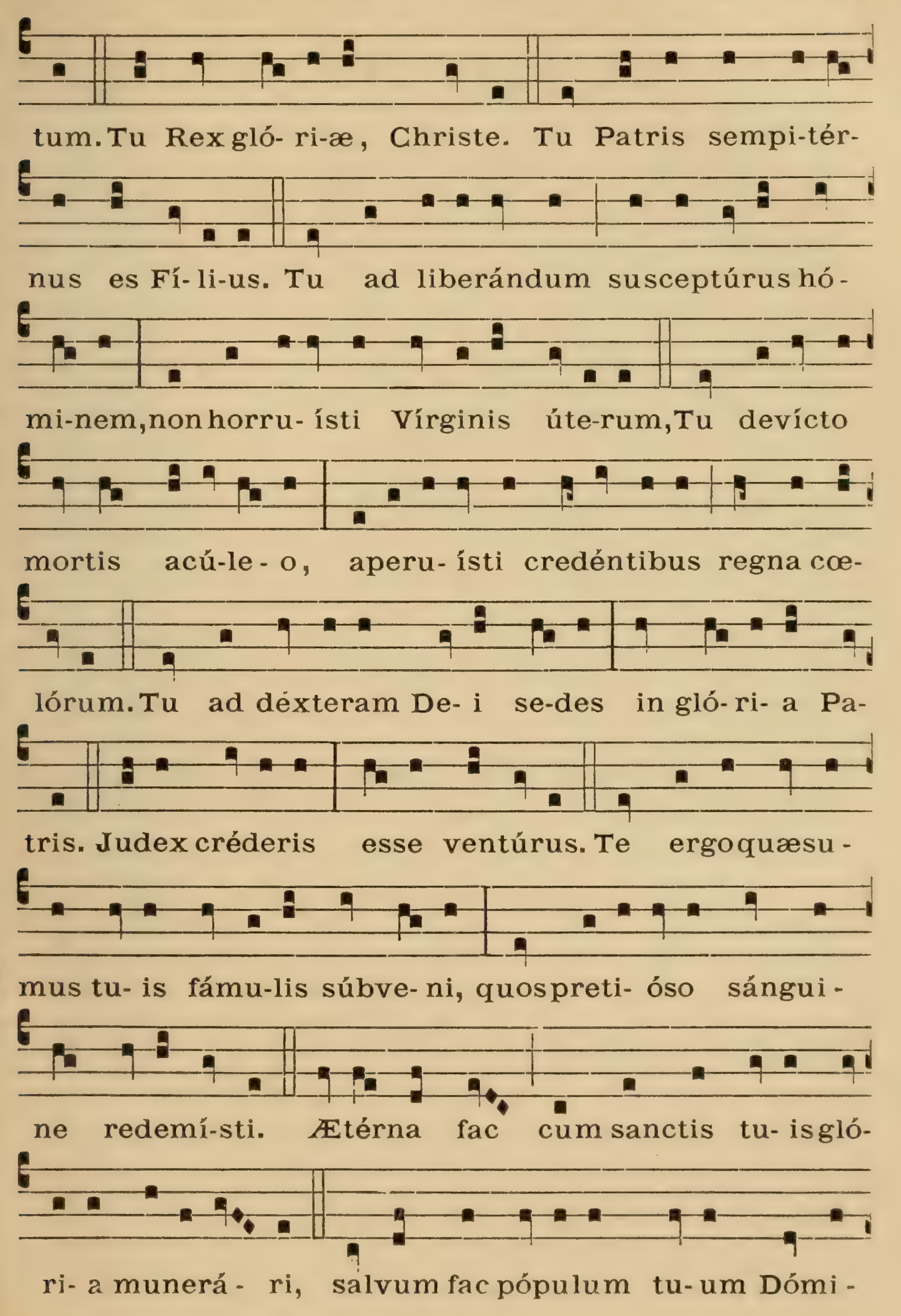

da. Qui fu- it Johán- na, qui fu- it Re- sa, qui fu- it
Zoróbabel, qui fu- it Sa-lá-thi- el, qui fu- it Ne- ri, qui
fu- it Mel- chi. Qui fu- it Ad- di, qui fu- it Co- san,
qui fu- it Elmadan, qui fu- it Her, qui fu- it Je-
su. Qui fu- it E-lí- ezer, qui fu- it Jo-rim, qui fu- it Ma-
that, qui fu- it Le- vi, qui fu- it Sí- me- on, qui fu- it
Ju- da. Qui fu- it Jo-seph, qui fu- it Jo-na, qui fu- it
E-lí- akim, qui fu- it Mé-le- a, qui fu- it Men- na.
Qui fu- it Mathá- tha, qui fu- it Na- than, qui fu- it Da-
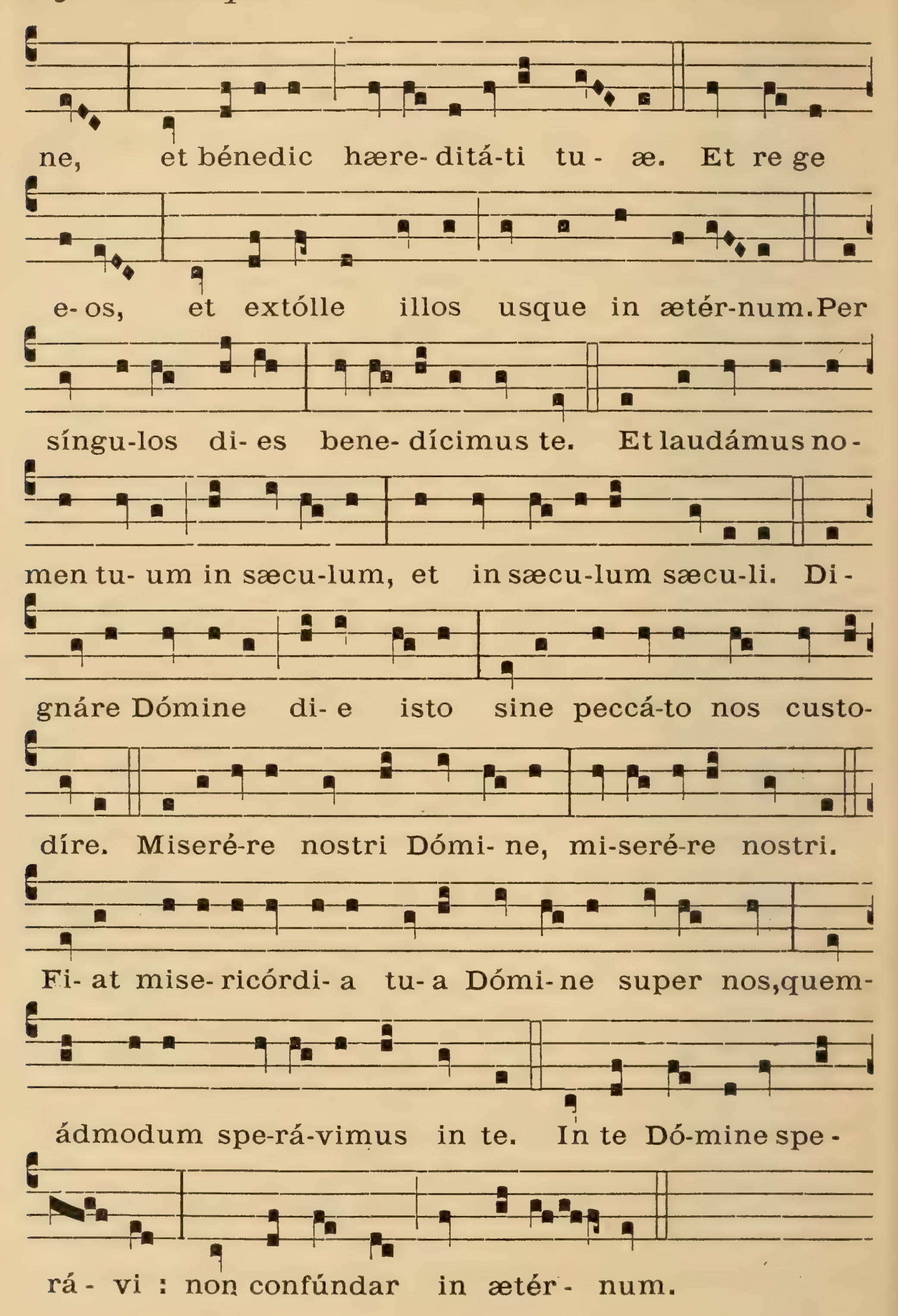

vid, qui fu- it Jes- se, qui fu- it Obed, qui fu- it Bo-
oz. Qui fu- it Sal-mon, qui fu- it Na- ás-son, qui fu- it
Amínadab, qui fu- it A-ram, qui fu- it Es- ron.
Qui fu- it Pha- res, qui fu- it Judæ, qui fu- it Ja- cob, qui
fu- it Isa- ac, qui fu- it Abrahæ, qui fu- it Tha-re.
Qui fu- it Na-chor, qui fu- it Sa-rug, qui fu- it Rága-u,
qui fu- it Pha-leg, qui fu- it He- ber. Qui fu- it Sa-
le, qui fu- it Ca-í- nan, qui fu- it Arphaxad, qui fu- it
Sem, qui fu- it No- e, qui fu- it La- mech. Qui fu- it



[1] Ce chant, quelque peu modifié, était suivi à Toul au XVIII. siècle.


stá - tes. Tibi Chérubim et Sé-raphim incessábi-li
voce proclá-mant. Sanctus, Sanctus, Sanctus Dóminus
De-us Sába - oth. Pleni sunt cœli et terra ma-jestá-
tis gló-ri-æ tu - æ. Te glo-ri-ósus Aposto-lórum
cho - rus. Te Prophetárum laudábi-lis númerus. Te
Mártyrum candidátus laudat exérci-tus. Te per orbem
terrárum sancta confi-té-tur Ecclé-si - a Patrem im-
ménsæ majestá - tis. Venerándum tu-um verum et
únicum Fí-li- um. Sanctum quoque Parácli-tum Spí-ri -


tum. Tu Rex gló- ri-æ, Christe. Tu Patris sempi-tér-
nus es Fí- li-us. Tu ad liberándum susceptúrus hó-
mi-nem, non horru- ísti Vírginis úte-rum, Tu devícto
mortis acú-le - o, aperu- ísti credéntibus regna cœ-
lórum. Tu ad déxteram De- i se-des in gló- ri- a Pa-
tris. Judex créderis esse ventúrus. Te ergo quæsu -
mus tu- is fámu-lis súbve- ni, quos preti- óso sángui -
ne redemí-sti. Ætérna fac cum sanctis tu- is gló-
ri- a munerá - ri, salvum fac pópulum tu-um Dómi -


ne, et bénedic hære-ditá-ti tu - æ. Et re ge
e- os, et extólle illos usque in ætér-num.Per
síngu-los di- es bene- dícimus te. Et laudámus no -
men tu- um in sæcu-lum, et in sæcu-lum sæcu-li. Di -
gnáre Dómine di- e isto sine peccá-to nos custo-
díre. Miseré-re nostri Dómi- ne, mi-seré-re nostri.
Fi- at mise- ricórdi- a tu- a Dómi- ne super nos,quem-
ádmodum spe-rá-vimus in te. In te Dó-mine spe -
rá - vi : non confúndar in ætér - num.

§ 3. CÉRÉMONIES AUTREFOIS EN USAGE PENDANT LES MATINES.

535. — Au chant de la Généalogie on peut rattacher les autres manifestations dont l'Eglise était le théâtre lorsque la foi et la piété s'épanouissaient dans toute leur splendeur.

Pendant le moyen âge il se faisait aux grandes solennités quelques cérémonies intéressantes sur la fin des Matines, qui se disaient alors régulièrement même dans les moindres localités de nos campagnes; l'usage de chanter cet Office de la nuit à toutes les fêtes de l'année s'est conservé, aussi bien dans les paroisses que dans les Eglises Cathédrales, jusqu'au milieu du XIX. siècle, et l'on aurait eu honte de se rendre coupable, à cet égard, de la moindre omission; mais depuis que le clergé est devenu plus négligent pour la célébration de l'Office public, et que l'assistance des fidèles va en diminuant de plus en plus, nous avons vu à notre grand regret disparaître de l'Eglise nos plus ravissantes cérémonies, et, à l'heure actuelle, c'est à peine si l'on chante une partie des Matines pendant la nuit de Noël et aux trois derniers jours de la Semaine-Sainte: tout le reste a été impitoyablement sacrifié, et l'on n'a même pas épargné la solennité du Saint-Sacrement, nonobstant le décret du Pape Urbain IV, qui prescrit le jour de la fête et pendant toute l'Octave la célébration des Offices de la nuit et du jour, et accorde l'indulgence aux fidèles qui se font un devoir d'y assister[1]. C'est saint Thomas d'Aquin qui, dans l'un de ses sermons, nous l'apprend en ces termes : " Afin de permettre au peuple chrétien de réciter l'Office complet des Heures canoniales pour honorer l'institution d'un si grand Sacrement, le Pape Urbain IV, qui avait pour ce Sacrement une dévotion toute particulière et une grande piété, ordonna que tous les fidèles en célébreraient la fête

[1] A Reims on chantait encore il y a une quarantaine d'années, même dans les villages, les Matines et les autres parties de l'Office tous les jours pendant l'Octave du Saint-Sacrement.

le premier jeudi après l'Octave de la Pentecôte..... Et pour donner plus de pompe et de magnificence au culte de cette salutaire institution le jour même de la fête et pendant toute l'Octave, et rendre la solennité plus grande, le même Pape substitua aux distributions matérielles qui se font dans les Eglises Cathédrales pendant la récitation des Heures canoniales de la nuit et du jour, les secours spirituels de l'Indulgence, qu'il accorda avec une munificence toute apostolique à ceux qui assisteront en personne dans une Eglise quelconque à tous les Offices de la fête, engageant par là les fidèles à s'y rendre avec plus d'empressement et en plus grand nombre, pour concourir à la célébration d'un si grand mystère " *Ut autem íntegro celebritátis offício institutiónem tanti sacraménti recóleret plebs fidélium, Románus Póntifex Urbánus quartus, hujus sacraménti devotióne afféctus, pie státuit praefátae institutiónis memóriam prima quinta féria post Octávam Pentecóstes a cunctis fidélibus celebrári.... Ut autem praedícta quinta féria et per Octávas sequéntes ejus salutáris institutiónis honorificéntius agátur memória, et solémnitas de hoc celébrior habeátur, loco distributiónum materiálium, quae in Ecclésiis cathedrálibus largiúntur existéntibus Horis canónicis noctúrnis paritérque diúrnis, praefátus Románus Póntifex eis qui ejúsmodi Horis in hac solemnitáte personáliter in Ecclésiis interfúerint, stipéndia spirituália Apostólica largitióne concéssit, quátenus per haec fidéles ad tanti festi celebritátem avídius et copiósius convenírent.* (*Sermo S. Thomae Aquin. in opúsculo* 17.)

Au moyen âge prêtres et fidèles rivalisaient de zèle et de ferveur pour le service des autels et la majesté du culte[1] : loin de s'en tenir aux prescriptions de la rubrique et d'écourter les prières comme on le fait trop souvent aujourd'hui, on ajoutait aux Offices certaines cérémonies qui rappelaient l'origine et l'objet des diverses solennités. Le

[1] Nous pourrions citer ici l'exemple de saint Louis, qui fit chanter, à Nazareth, les Matines de l'Annonciation en présence de toute l'armée.

chœur devenait une sorte de scène où l'on exposait aux yeux des fidèles les faits et les actes qui ont caractérisé et accompagné les mystères de notre sainte Religion. C'est ainsi qu'on représentait à Noël la naissance du Sauveur et l'adoration des bergers, à l'Epiphanie l'apparition de l'étoile et l'arrivée à Bethléem des rois mages, et à Pâques les diverses circonstances de la Résurrection.

C'est surtout pendant les Matines que se manifestaient ces témoignages de la piété de nos pères, mais pour ne pas trop nous étendre, nous nous contenterons de rapporter les cérémonies particulières aux fêtes de Noël et de Pâques, que nous trouvons exposées ainsi dans le Graduel manuscrit 904.

536. — Dans la nuit sainte de la Nativité de notre Seigneur, après le *Te Deum*, un Ange, répétant ces paroles de l'Evangile saint Luc, *Nolíte timére : ecce enim evangelízo vobis gáudium magnum*, etc, annonce que le Christ est né.

Aussitôt sept enfants de chœur, placés sur une estrade ou jubé, disent à haute voix :

Glória in excélsis Deo, et in terra pax homínibus bonae voluntátis.

Dès que les Bergers entendent ce Verset angélique, ils se dirigent vers la crèche, en chantant le ℟. *Pax in terris nunciátur.* Puis ils s'avancent dans le chœur, la houlette à la main et en chantant le Verset du Répons.

Lorsque les Bergers arrivent à la crèche, deux clercs les questionnent en chantant le ℟. *Quem quaeritis in praesépe, pastóres.*

Le Répons fini, les sages femmes découvrent le berceau, et montrent l'enfant, en répétant les paroles du Prophète Isaïe; puis elles désignent de la main la mère de l'enfant, et disent :

Ecce Virgo concípiet et páriet fílium.

Alors les Bergers saluent la bienheureuse Vierge, en lui adressant ces paroles :

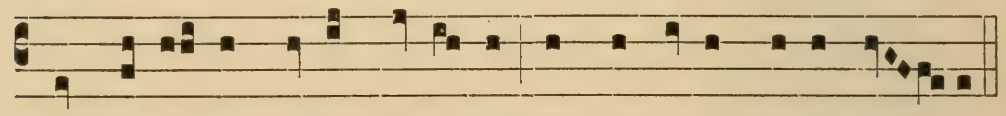
Salve, Virgo singuláris,
Virgo manens Deum paris,
Ante saecla generátum coaeve Patris :
Adorémus eum creátum carne matris.

Jetant alors les yeux sur le berceau, ils adorent l'enfant, et retournent au chœur en chantant :

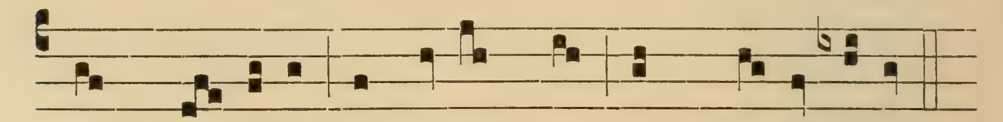
Allelúia, Allelúia :
Jam vere scimus Christum natum in terris,
De quo cánite omnes cum Prophétis, dicéntes :

Et aussitôt commence la Messe *Dóminus dixit ad me*, pendant laquelle les Bergers dirigent le chœur, et chantent le *Glória in excélsis*, l'Epître, etc.

537. — Aux Matines du saint jour de Pâques, avant le *Te Deum*, trois femmes à l'entrée du chœur chantent cette Antienne, en se dirigeant vers le Tombeau de notre Seigneur.



L'Antienne finie, un enfant, sous la figure d'un Ange, revêtu d'une aube blanche, et tenant une palme à la main, dit à haute voix devant le Tombeau :



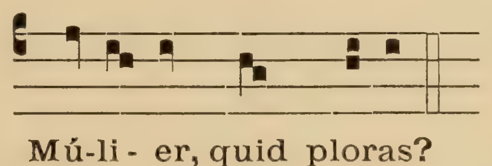
Et les saintes femmes répondent :



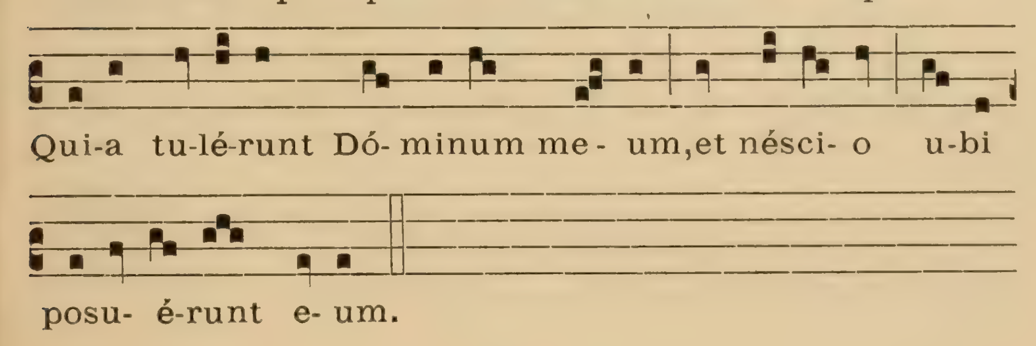
L'Ange ouvrant le Tombeau dit aux saintes femmes :

Non est hic, surré-xit e-nim, sicut dixit : vení-te,
et vidé- te lo- cum, ubi pó-si-tus fú- erat, et e-ún-
tes dí-ci- te di-scípu-lis e-jus, et Petro, qui-a sur-
réxit.
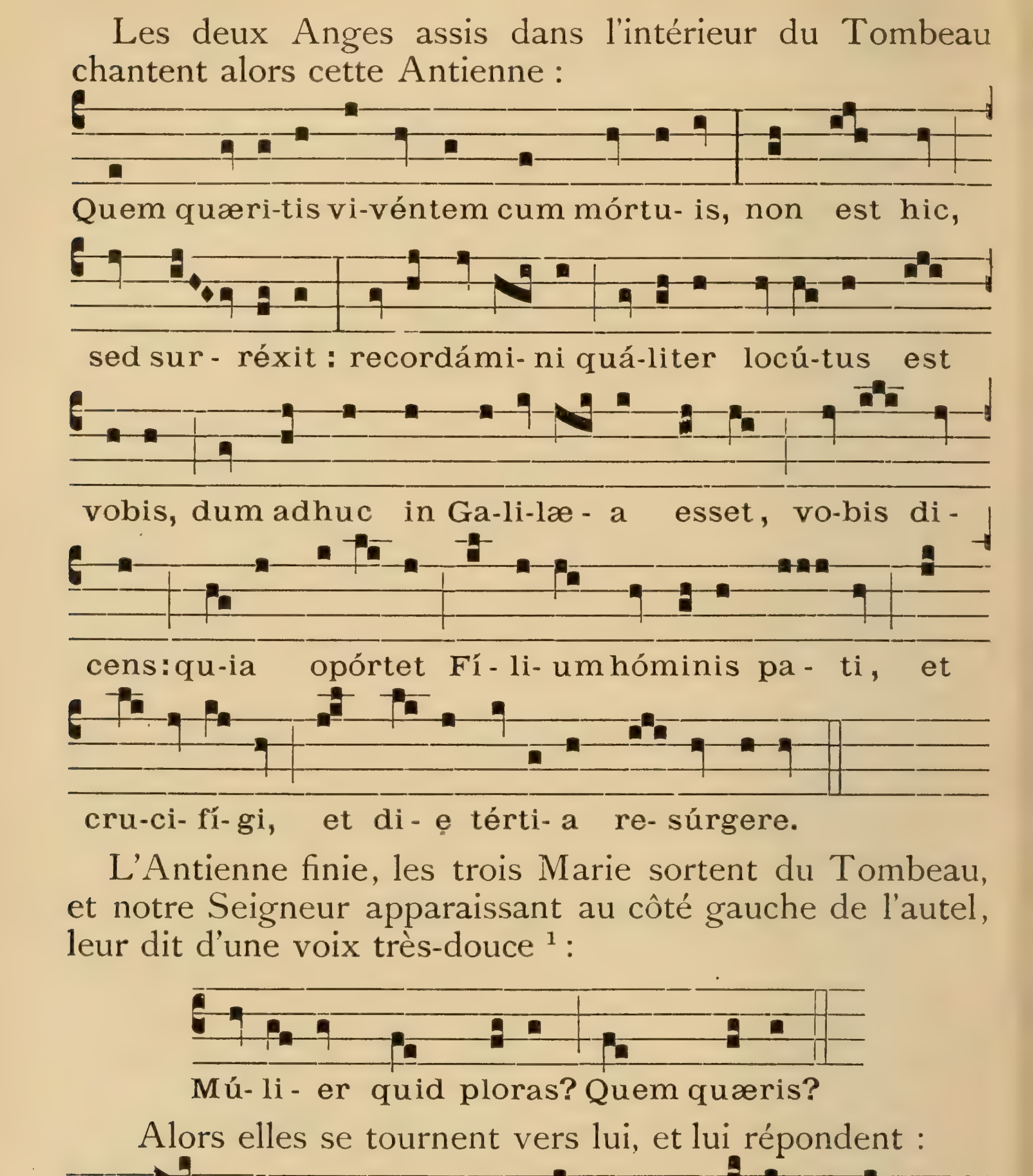
L'Ange ayant aussitôt disparu, les saintes femmes entrent dans le Tombeau, et, comme elles ne trouvent pas le corps de notre Seigneur, deux Anges assis disent à haute voix :



Alors celle qui représente Marie Madeleine répond :



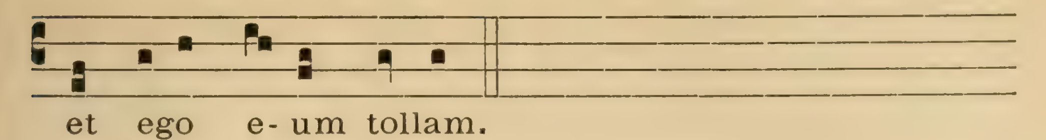
Les deux Anges assis dans l'intérieur du Tombeau chantent alors cette Antienne :



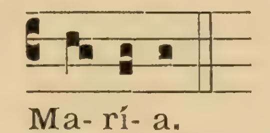
L'Antienne finie, les trois Marie sortent du Tombeau, et notre Seigneur apparaissant au côté gauche de l'autel, leur dit d'une voix très-douce [1] :

Alors elles se tournent vers lui, et lui répondent :

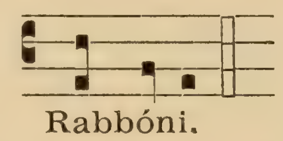
[1] Le Sauveur ne s'adresse qu'à Marie Madeleine, mais la rubrique que nous traduisons se sert toujours du pluriel : *dulci voce illis dicens. Tunc convérsae ad eum dicunt...*



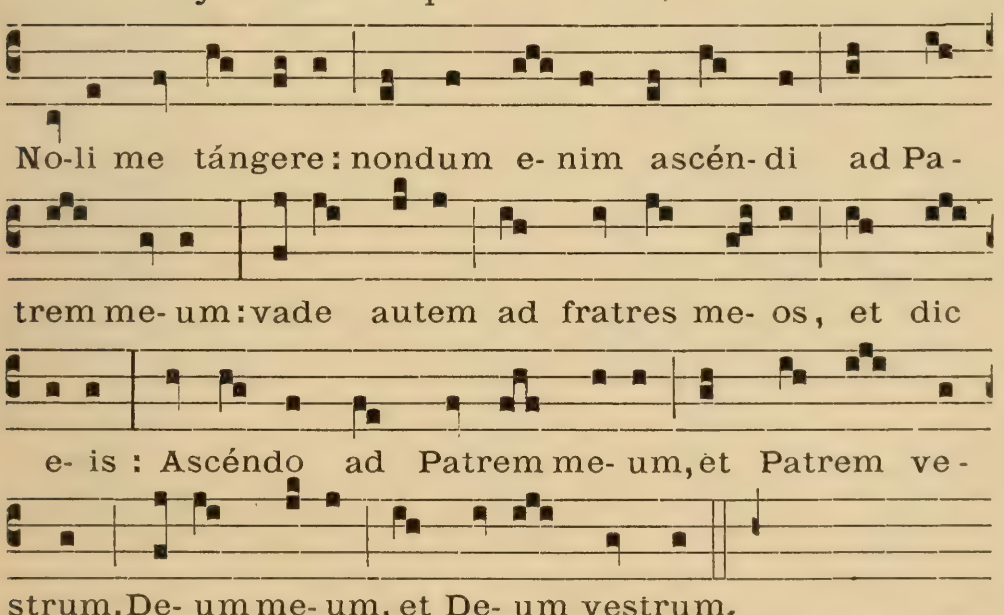
Aussitôt Jésus montre sa croix, et dit :



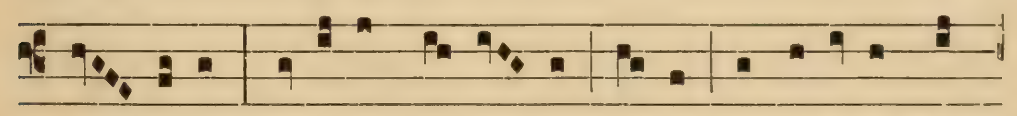
Dès qu'elles entendent cette parole, elles se jettent à ses pieds en criant :

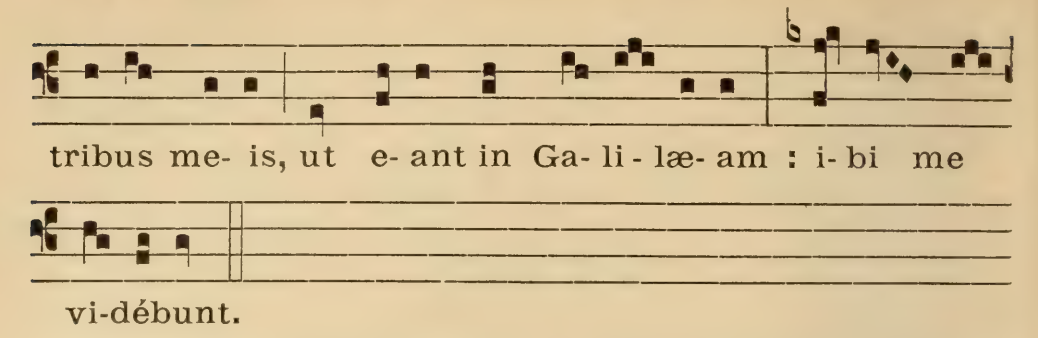


Jésus fait un pas en arrière, et dit :

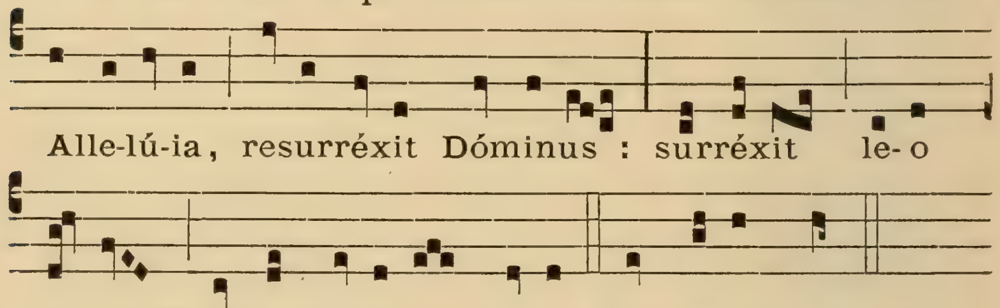


Le Seigneur, reparaissant de nouveau au côté de l'Autel, dit aux saintes femmes :

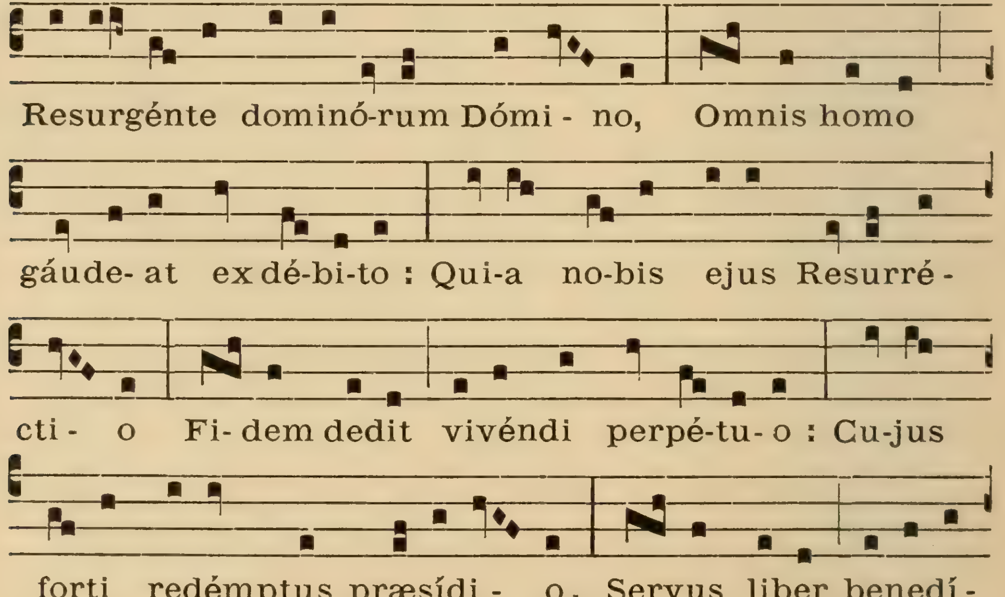




Notre Seigneur ayant disparu, les trois Marie se tournent vers le chœur, et se prosternent en disant à haute voix :



A Laudes trois clercs ou les trois Marie chantent à la place du ℣. *Benedicámus* :

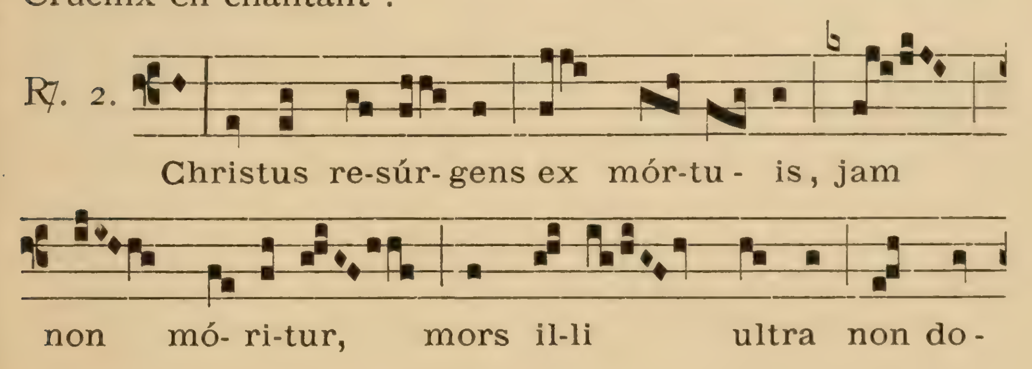


cat Dómino. ℟. De- o grá- ti- as.

A la place de ce ℟. *Deo grátias*, on peut dire :

De-us Homo nostrum ob remédi - um, Hu-jus mundi venit in exí - li- um: Ut quos mortis tenébat condí - ci - o, Li- beráret e-jus Resurré - cti- o. Ergo jure De-o demus grá-ti - as, Nam nos ejus redémit hu - má - ni-tas.

Après *Benedicámus*, l'on va en procession devant le Crucifix en chantant :



mi-ná-bi - tur: quod e - nim vi- vit vi- vit De - o,

alle - lú- ia, al-lelú-ia.

Trois clercs chantent au lutrin le Verset.

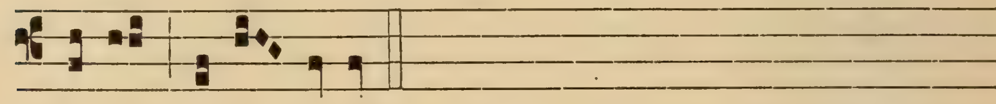
Dicant nunc Judæ - i quo modo mí - li-tes custo-

di- éntes sepúlchrum perdidé-runt regem ad lápidis

po-si-ti - ó - nem, quare non servábant pe - tram ju-

stí - ti - æ, ut sepúl - tum reddant, aut resurgén -

tem adó - rent, nobíscum di - céntes : Alle -



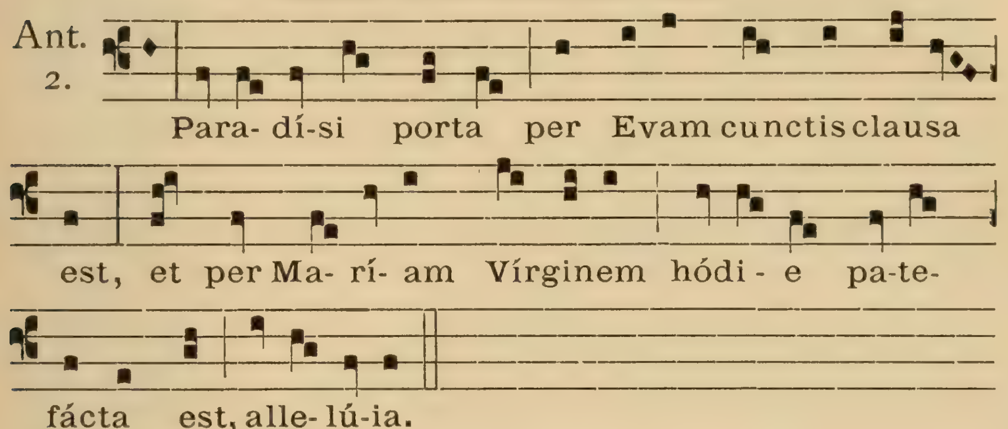
lú- ia, alle - lú- ia.

Ensuite on dit :

℣. *Dícite in natiónibus.*
℟. *Quia Dóminus regnávit a ligno, allelúia.*

Orémus, Deus, qui pro nobis Fílium tuum Crucis patíbulum subíre fecísti, ut inimíci à nobis expélleres potestátem : concéde nobis fámulis tuis; ut resurrectiónis glóriam consequámur. Per eúmdem Christum.
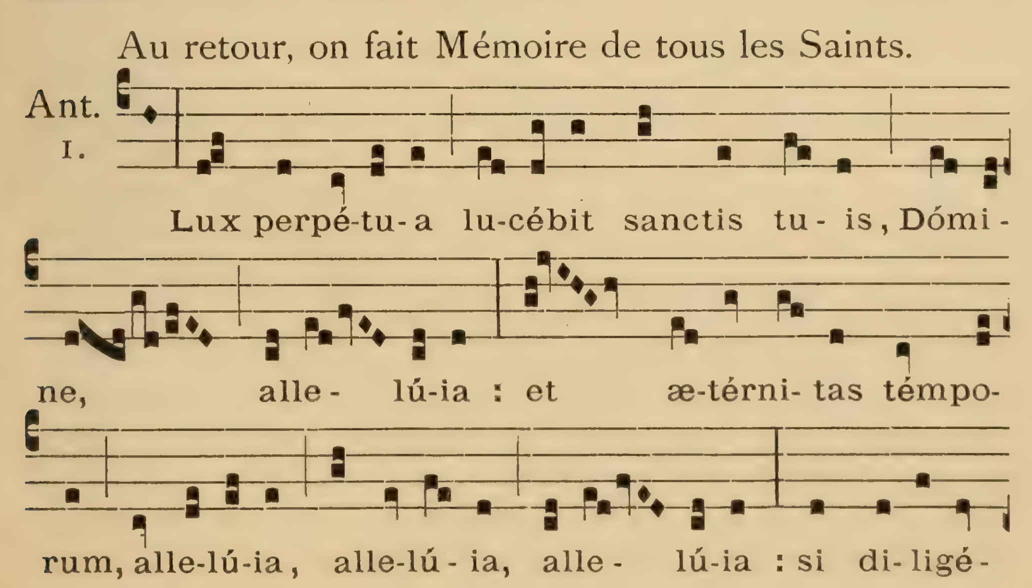
Mémoire de la bienheureuse Marie.
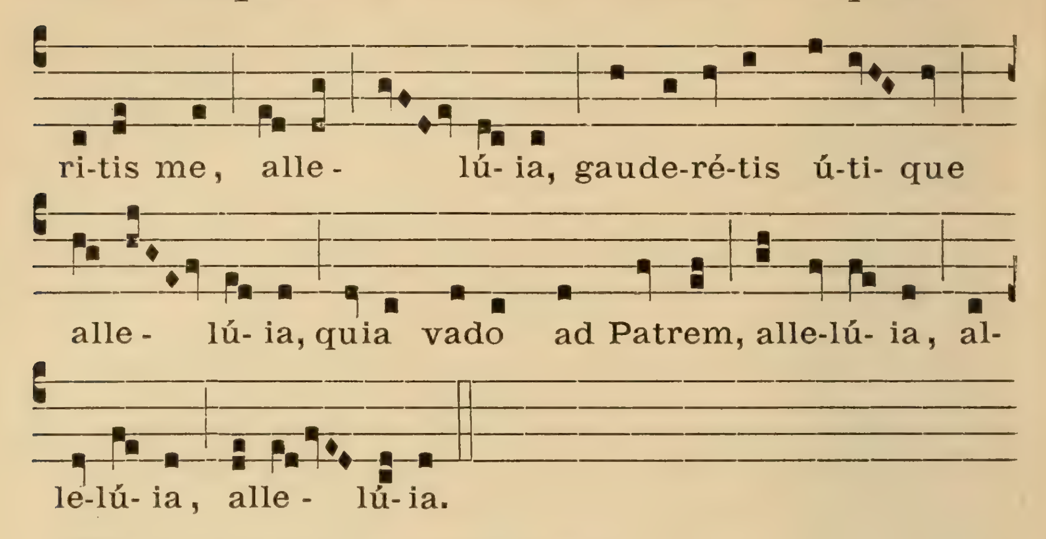


℣. *Post partum Virgo, invioláta permansísti.*
℟. *Dei Génitrix, intercéde pro nobis.*

Orémus. Grátiam tuam, quaesumus, Dómine, méntibus nostris infúnde : ut qui, Angelo nuntiánte, Christi Fílii tui incarnatiónem cognóvimus; ad resurrectiónis glóriam perducámur. Per eúmdem Christum.

Au retour, on fait Mémoire de tous les Saints.





℣. *Vox laetítiae, et exultatiónis.*

℟. *In tabernáculis justórum, allelúia.*

Oratio. Infirmitátem nostram, quaesumus Dómine, propítius réspice : et mala nostra, quae juste merémur; ómnium Sanctórum intercessióne avérte. Per Dóminum.

C'est ainsi qu'au saint jour de Pâques se terminait l'Office de la nuit.

Chapitre VIII. — DU CHANT COMPOSÉ ET DE LA DISTINCTION DES SYLLABES BREVES.

538. — Il n'est pas nécessaire de nous occuper particulièrement du chant composé (nº 37), parce qu'il est noté dans tous les livres, et qu'on ne l'exécute qu'en le suivant des yeux sur chaque morceau. Nous en avons d'ailleurs présenté de nombreux exemples en traitant des diverses espèces de tons (nºs 167 et suiv.). Nous rappellerons seulement ici les modifications qu'il a subies par suite de l'introduction de la syllabe brève. Nous avons déjà expliqué assez longuement quelle idée peu musicale avait présidé à la composition des livres modernes (nº 333). On voulait à toute force appliquer au texte sacré la quantité de la poésie latine, et imprimer à la prose la même cadence que si elle était

le résultat de la versification. Les auteurs de l'Edition de Reims et Cambray n'ont pas voulu étendre aussi loin leur réforme : ils l'ont restreinte à la pénultième des mots dactyliques; pour toutes les autres syllabes brèves, leur intention était de les maintenir et conserver avec les groupes mélodiques que leur assignent les anciens manuscrits, et ils s'en expliquent ainsi dans le Mémoire qu'ils ont publié en même temps que le Graduel et l'Antiphonaire (n° 392).

" Dans la langue latine, les syllabes brèves ne demandent pas à être exécutées avec une égale rapidité. L'oreille exige que la seconde syllabe de *corporis*, par exemple, ne soit surmontée que d'une seule note. Il en est de même pour la pénultième de tout mot qui finit par un dactyle. La Commission a respecté cette exigence, et, dans tous les cas semblables, elle a modifié la distribution des notes, sans toucher à la mélodie. "

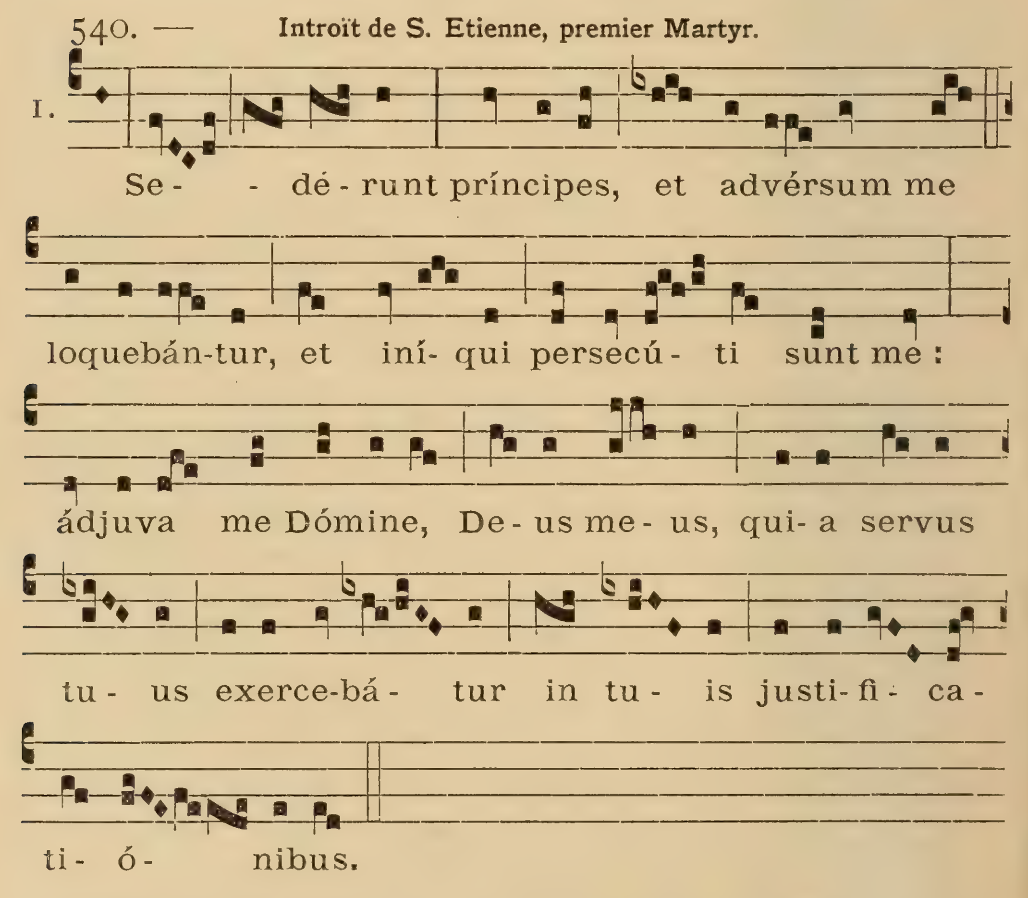
" Mais il est d'autres brèves sur lesquelles on peut appuyer sans choquer l'oreille. Ainsi, dans *dominationes*, on met sans difficulté plusieurs notes sur la quatrième syllabe, de même sur les trois premières de *misericórdia*. La Commission n'a fait aucune modification sur les syllabes de cette seconde catégorie. "

Malheureusement les membres de la Commission n'ont pas été partout fidèles à ce plan : souvent ils ont converti, comme la pénultième dactylique, d'autres syllabes brèves, et ont ainsi corrigé d'une manière fâcheuse sur différents points le chant de saint Grégoire. Ils ont même introduit la diversité dans leurs modifications, et rappelé en quelque sorte la méthode arbitraire de leurs devanciers. En effet tantôt la même syllabe est considérée comme brève et perd son groupe mélodique, et tantôt elle est maintenue conforme aux anciens manuscrits. D'un autre côté nous trouvons certains passages où plusieurs notes ont été conservées sur la pénultième dactylique, et d'autres où l'accentuation des mots spondaïques a été déplacée. On voit donc que sous le rapport de la distinction des syllabes le chant de Reims

et Cambray laisse beaucoup à désirer : c'est une œuvre qui rappelle une trop grande célérité de composition, et accuse le travail de plusieurs mains. Il n'est donc pas étonnant qu'elle manque souvent d'exactitude et d'uniformité.
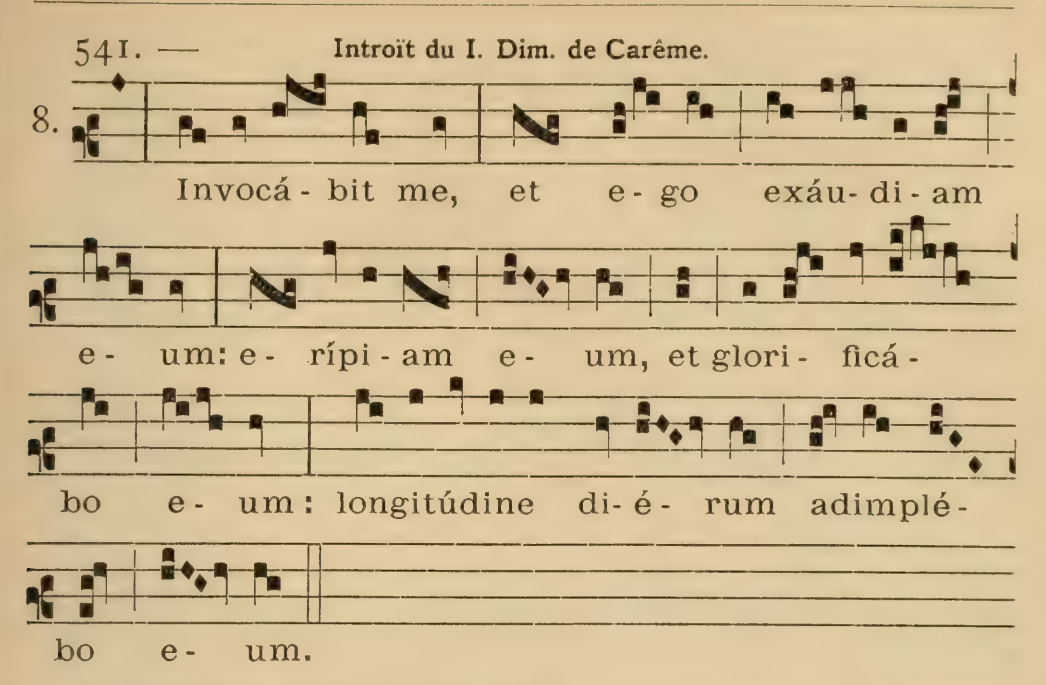
539. — Dans les exemples qui vont suivre, le chant de saint Grégoire n'est modifié que sur la pénultième des mots dactyliques; pour tout le reste il est reproduit sous la même forme et avec la même notation que dans les recueils du moyen âge; et, pour ne pas répéter deux fois nos articles, nous nous contenterons de signaler les corrections introduites dans l'Edition de Reims et Cambray.

540. — **Introït de S. Etienne, premier Martyr.**

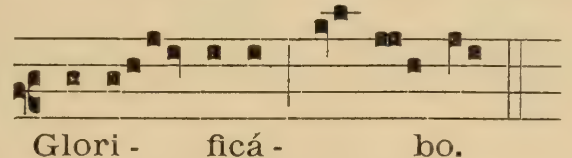


A Reims le clivus *sol fa* sur *justificatiónibus* est converti en un *fa* syllabique.

541. — **Introït du I. Dim. de Carême.**
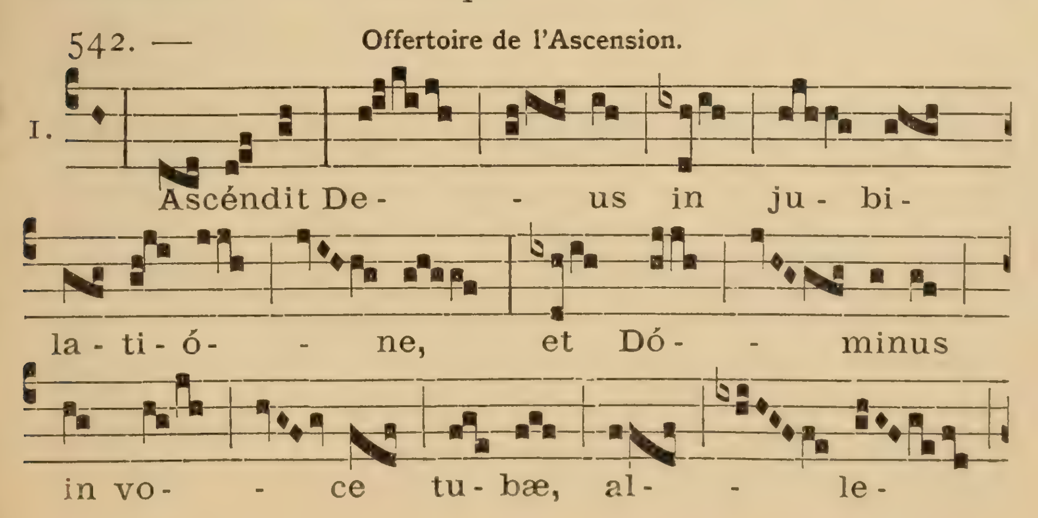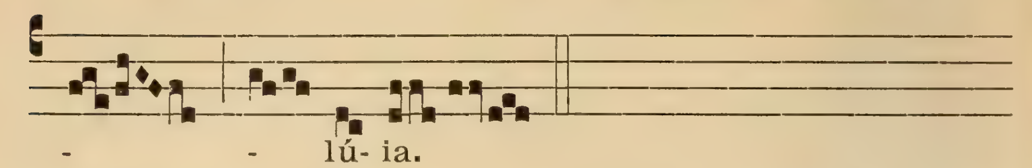


A Reims le Verbe *glorificábo* s'exprime ainsi :



Le *si*, répété trois fois et suivi d'un repos, produit un fort mauvais effet mélodique.

542. — **Offertoire de l'Ascension.**





Reims a pris la seconde syllabe de *jubilatióne* comme pénultième dactylique en reportant sur la première le groupe *sol la sol la*; et, comme la brève forme excédant, elle s'exprime par l'addition d'un *sol* avant le porrectus.

543. — **V. Dimanche après la Pentecôte.**

14. Allelú - ia.

℣. Dó - mine,

in vir- tú - - te tu - a læ -

tá - - - - - bitur Rex:

et su- per sa - lu- tá-re tu - - um

exultá - - bit ve - - he-mén - ter.

Ce morceau est entièrement conforme au chant de Reims, mais il faut comparer sur *veheménter* l'Offertoire *In virtúte tua,* (nº 359).

544. — **Offertoire du VIII. Dim. après la Pentecôte.**

5. Pó- pu-lum hú - mi-lem salvum fá - ci- es,

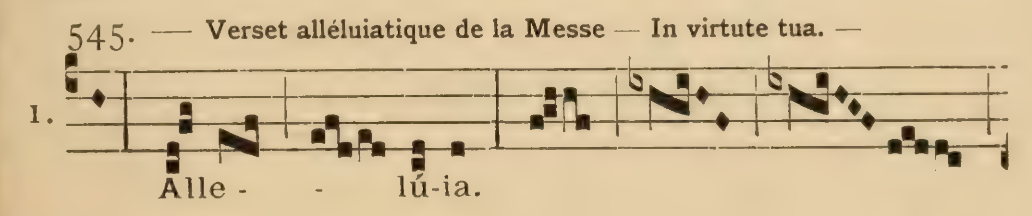
Dó- mine, et ó - cu-los superbó - rum humi- li -

á - - bis : quóni- am quis De - us præ -

ter te, Dó - - - - mine.

du nº 904. Dó - mine.

La Commission de Reims et Cambray a remplacé le podatus *la ut* par un *ut* syllabique sur le verbe *humiliábis,* mais l'a conservé, à l'Introït *Dómine* du Dimanche des Rameaux, sur *humilitátem,* dont les trois premières syllabes sont notées absolument comme ci-dessus dans *humiliábis.*



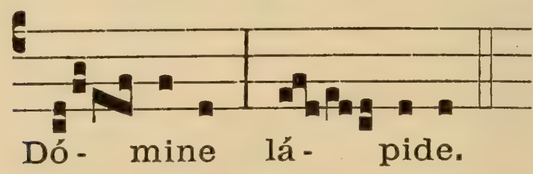
℣. Po- su - - í-sti, Dó- -

- - mine, super caput e- -

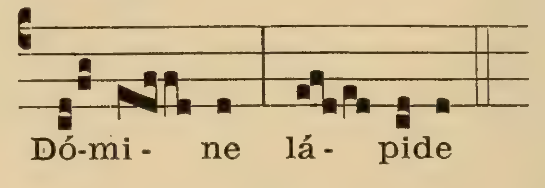
- jus co- ró- - - nam de lá-

- pide pre- ti - - óso. *etc.*

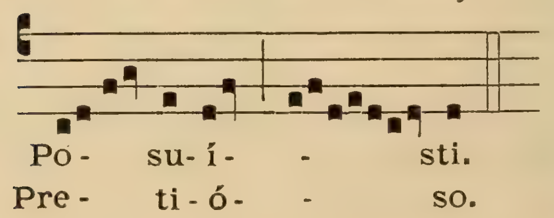
Variantes.
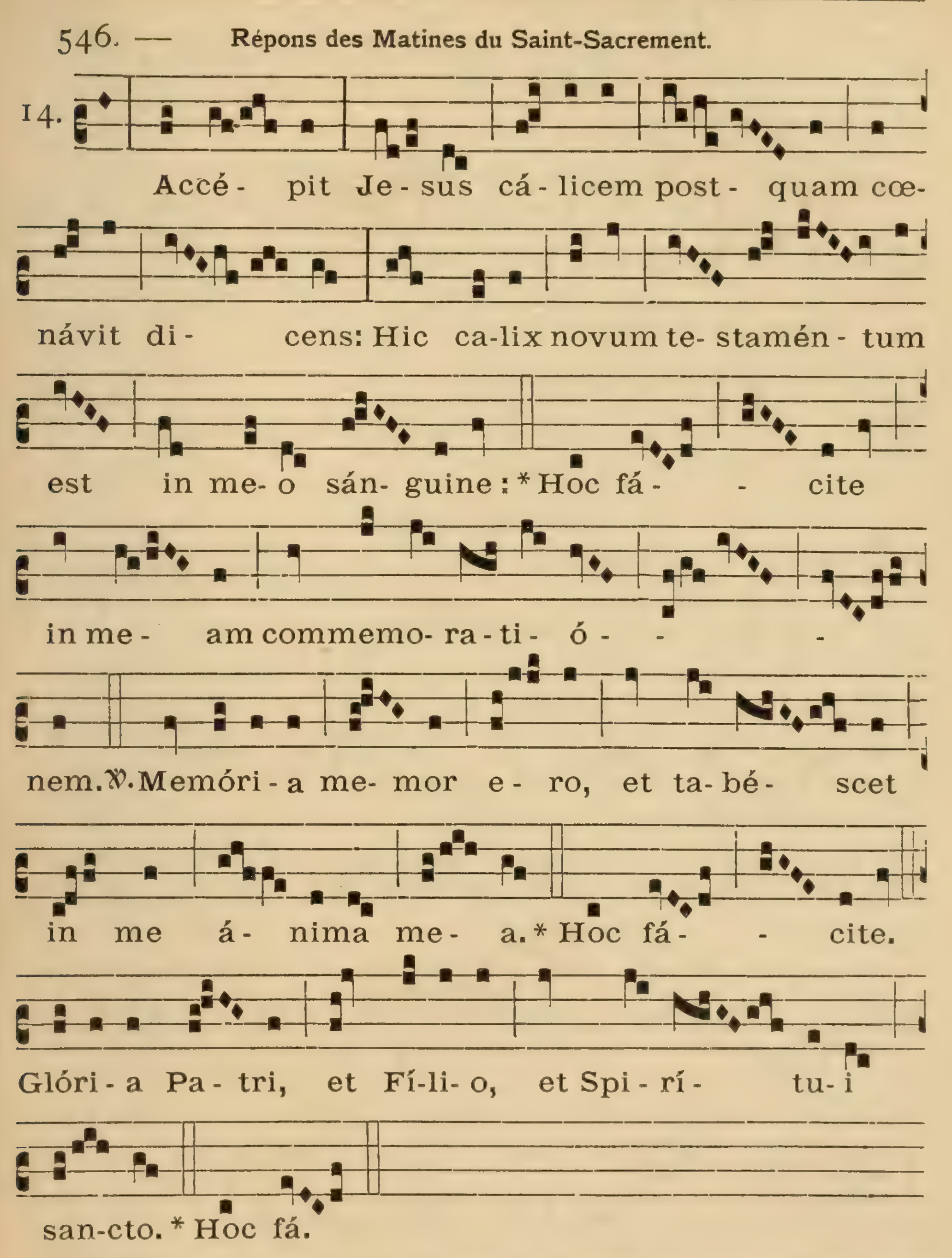


Elles paraissent plus conformes au Manuscrit, qui note ainsi ces deux passages :



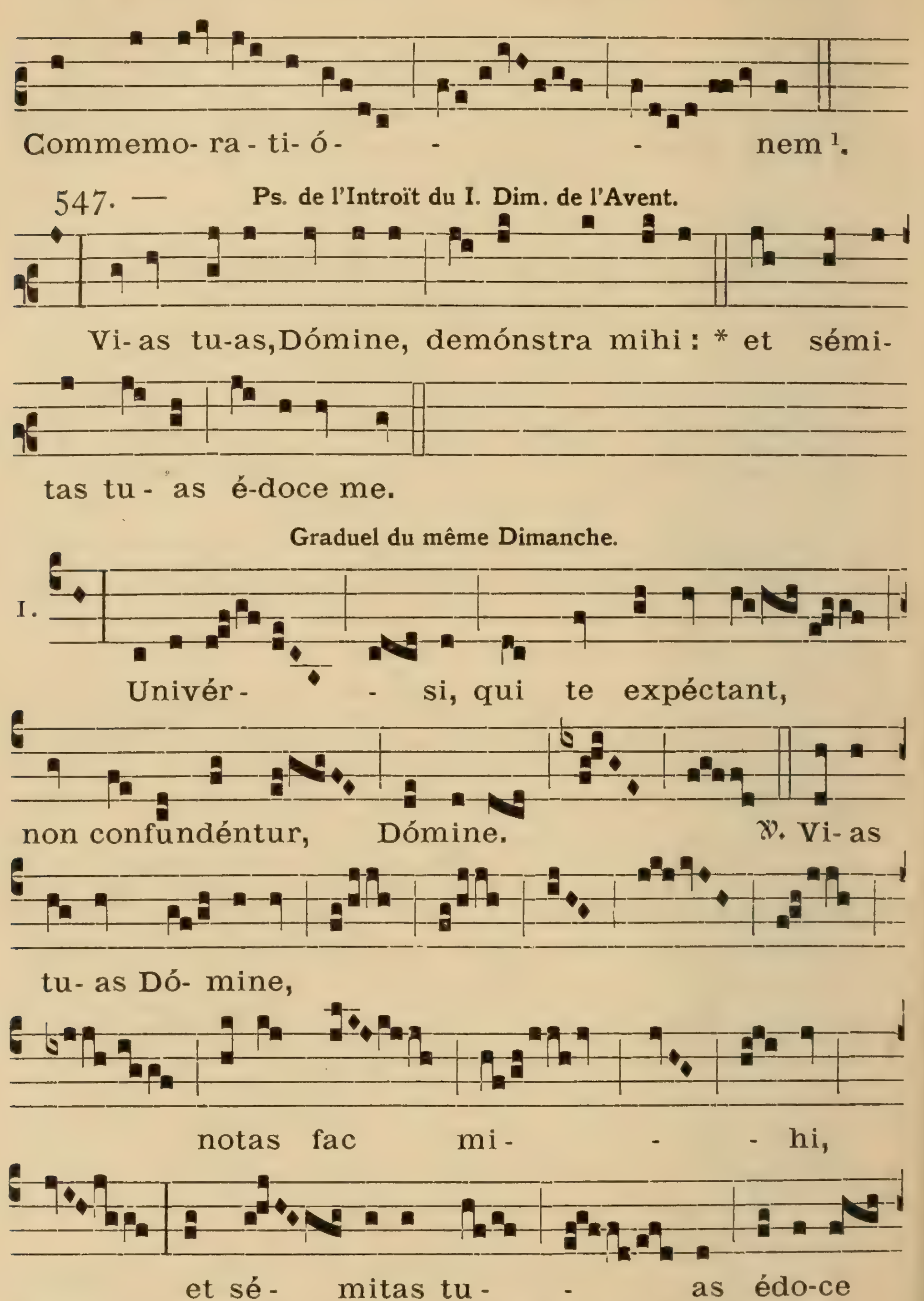
Version de Reims et Cambray.



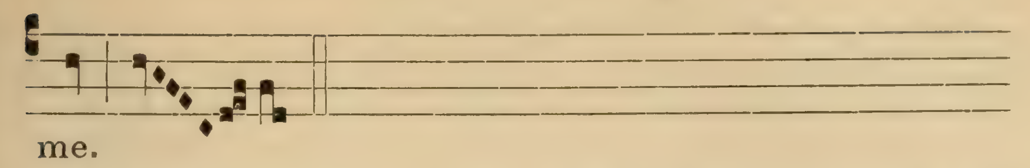
546. — **Répons des Matines du Saint-Sacrement.**



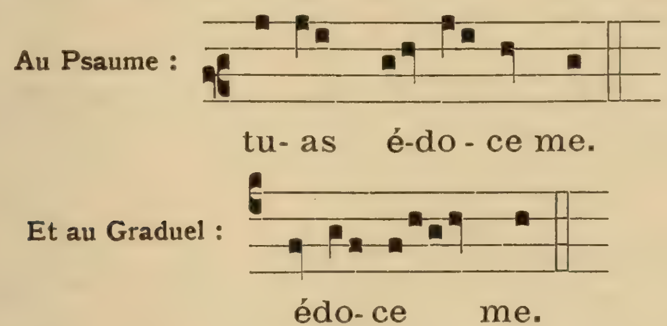
Ce Répons, extrait du Manuscrit 906, présente quelques variantes dans l'Antiphonaire de Reims et Cambray, qui le termine ainsi :



[1] Comparez la version de Valfray n° 292.



Le verbe *édoce* est maintenu à Reims comme dans les anciens Manuscrits.



548. — **Graduel de la Septuagésime.**

3. Adjú - - tor in opportu-ni - tá -

- tibus, in tri- bu- lati - ó - - - ne: spe -

rent in te, qui nové-runt te, quóni- am non

dere- línquis quæ-réntes te, Dó -

- - mine. ℣. Quóni- am non

in fi-

nem o- blí- vi- o e- rit páu - peris : pa-ti - én-
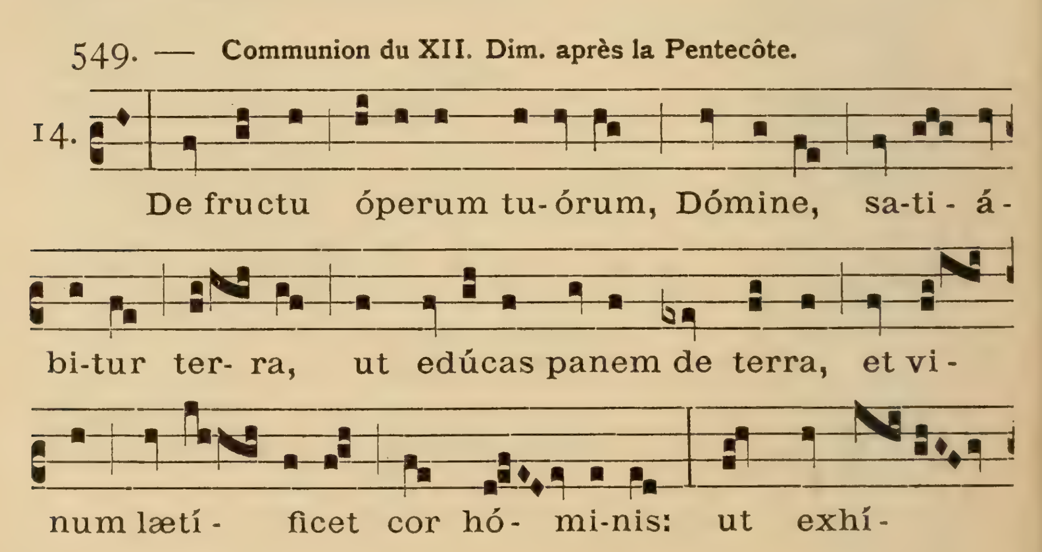
ti- a páu - perum non perí-bit in æ - tér -

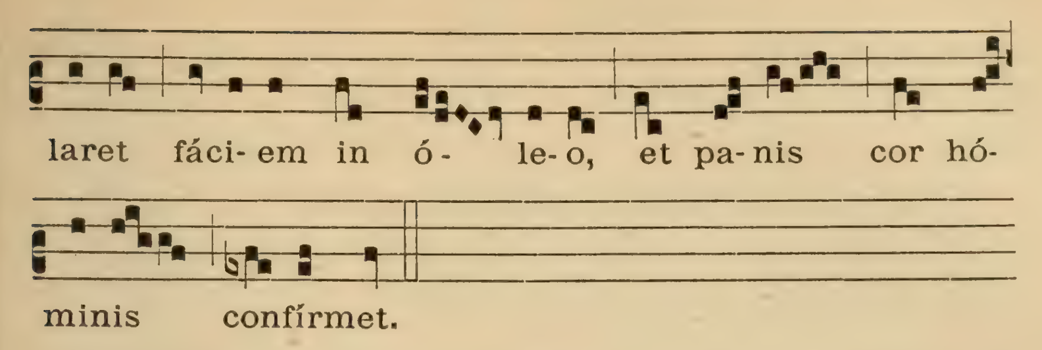
- num : exúrge, Dó-mine, non prævá- le- at

ho - - - - mo.

A Reims la pénultième d'*oblívio* s'exprime par le clivus *ut si*, que nous avons reporté sur la dernière syllabe, comme l'Edition de Douillier.

549. — **Communion du XII. Dim. après la Pentecôte.**





L'édition de Reims a conservé sur la pénultième du Verbe *exhílaret* le groupe des notes qui commence et finit en *sol.*

550. — **Communion de la Dédicace.**

6.

Domus me - a domus ora-ti- ónis vocá - bi -

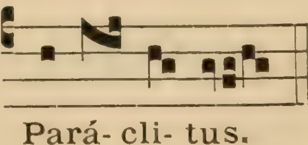
tur, di- cit Dó - minus : in e- a o - mnis qui

pe-tit ác - cipit, et qui quærit, ín - venit, et pul-

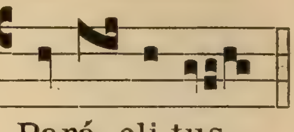
sán - ti ape - ri - é- tur.

A l'exception de la première note, tout le groupe mélodique qui affecte le Verbe *ínvenit* s'applique à la pénultième dans le chant de Reims.

A la Communion du IV. Dimanche après Pâques, *Parâclitus* est noté ainsi dans l'Antiphonaire de Montpellier :



La pénultième dactylique exige que ce passage soit modifié de cette manière :



551. — **Trait du Dimanche de la Passion.**

8.

Sæpe expugna-vérunt me a

ju- ventú- te me- - - a. ℣. Di-

- cat nunc Isra- el : Sæpe
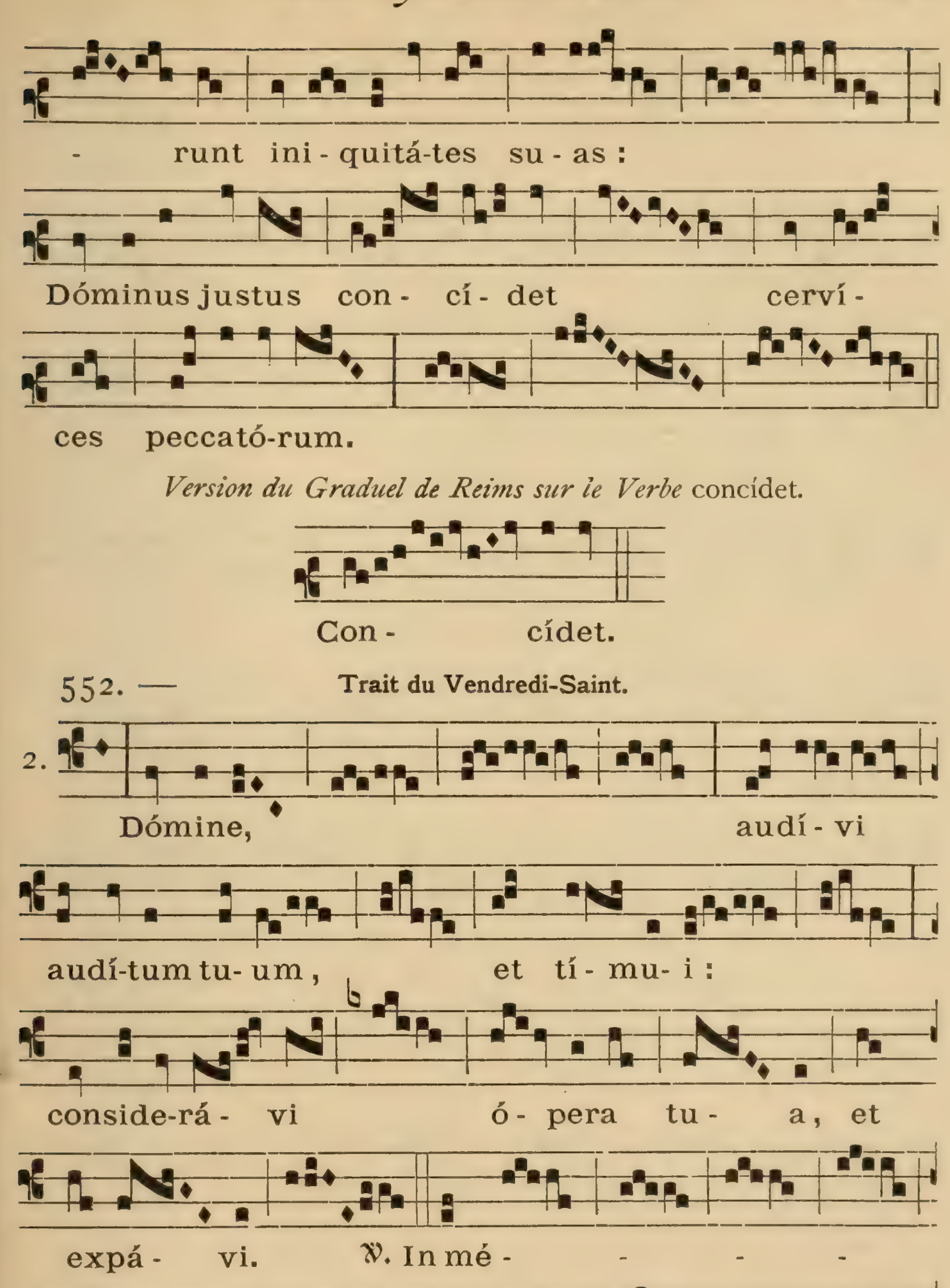
expugna- véruntme a ju- ven-tú- te
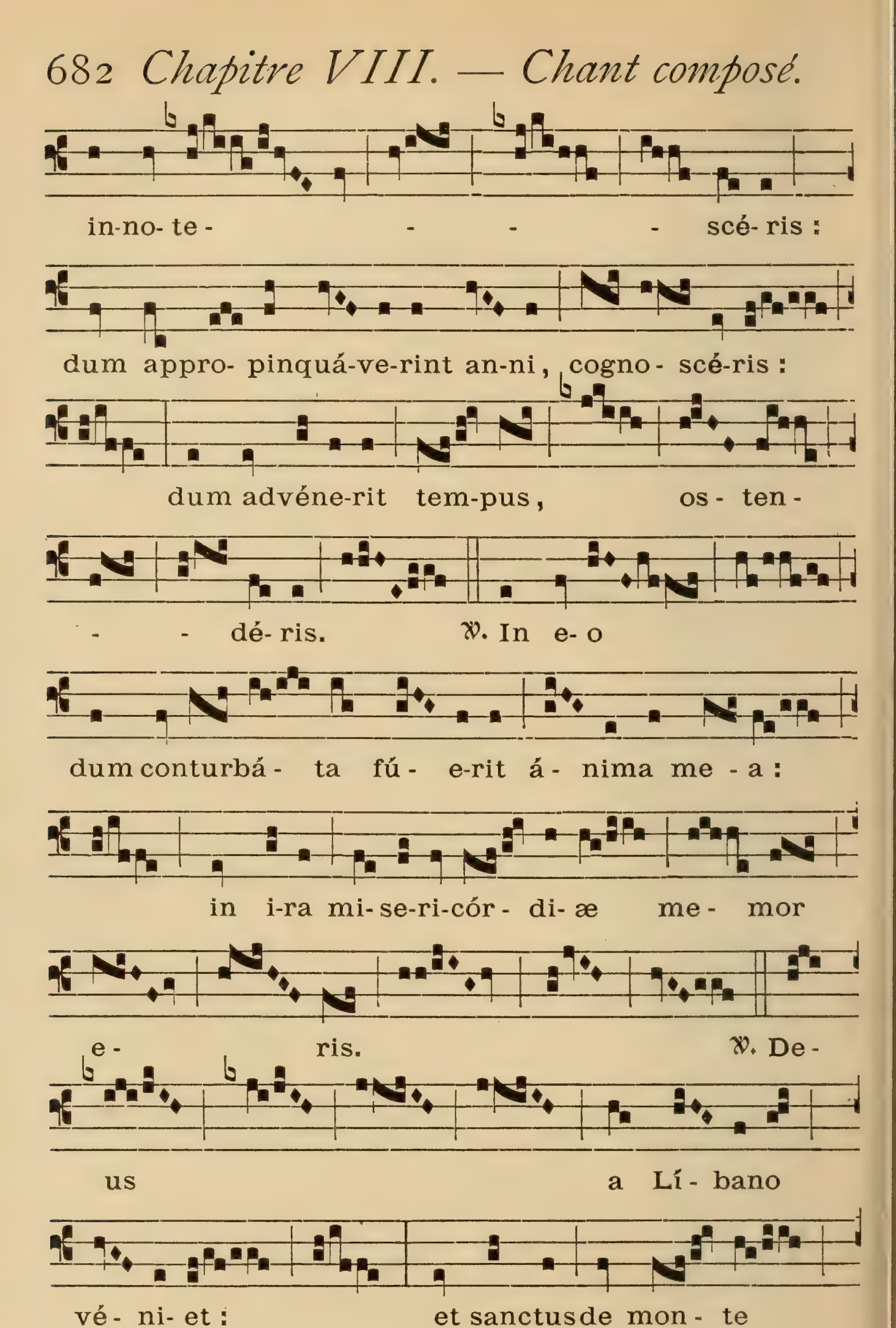
me- - - - - a. ℣. Et- -

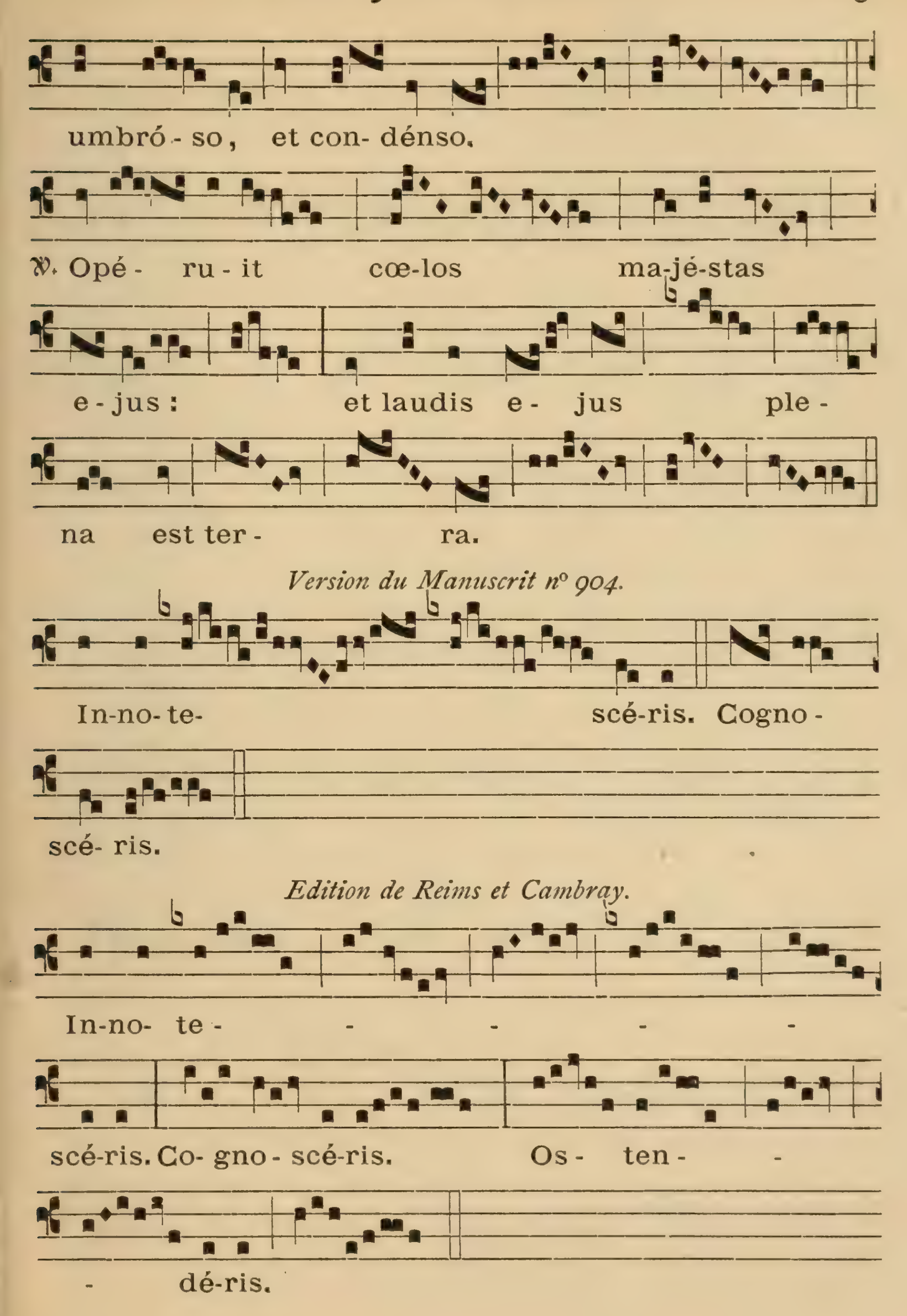
- e-nim non po- tu- érunt mi-hi :

supra dorsum me- um fabricavé- runt
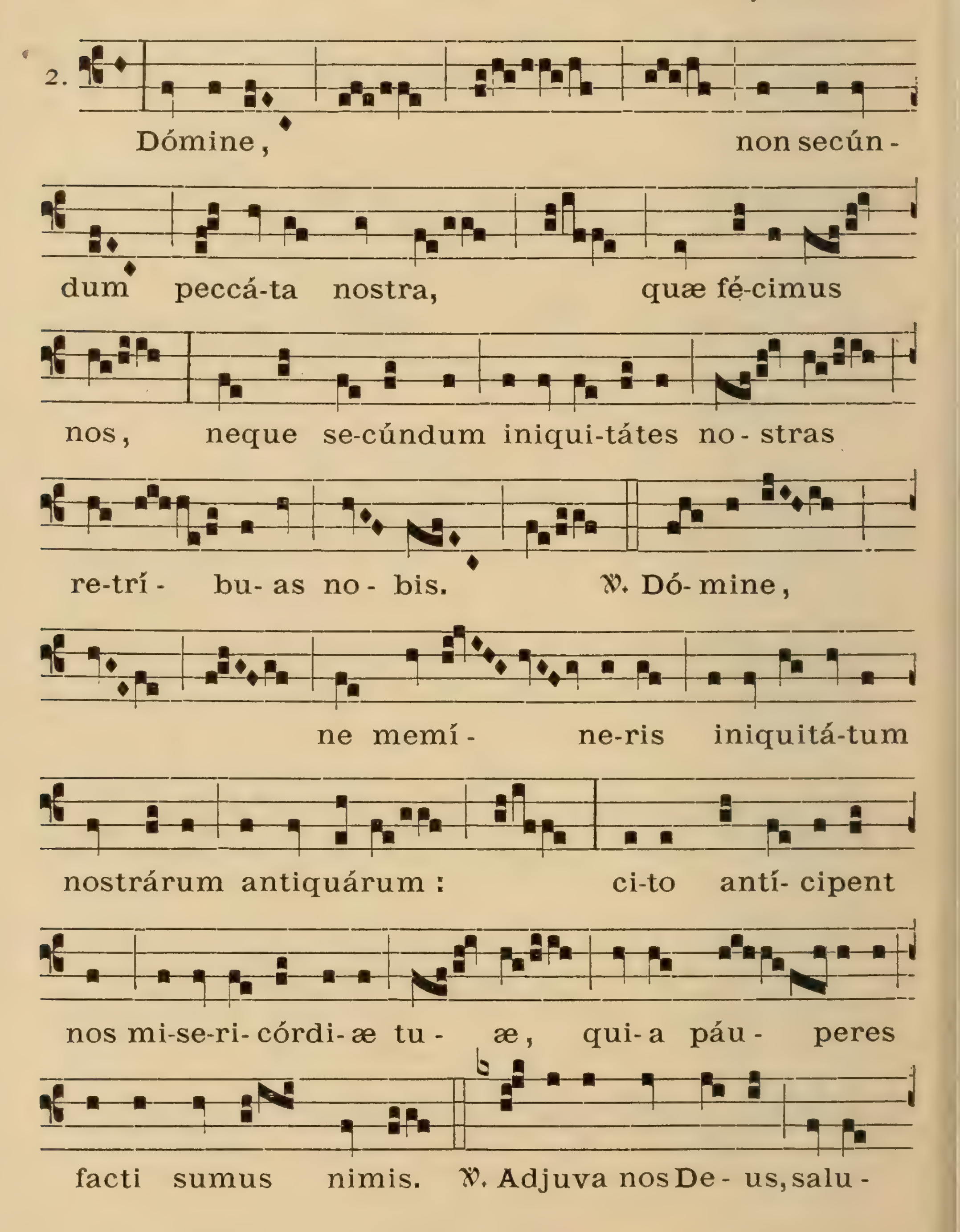
peccató- - - res. ℣. Pro-longavé-

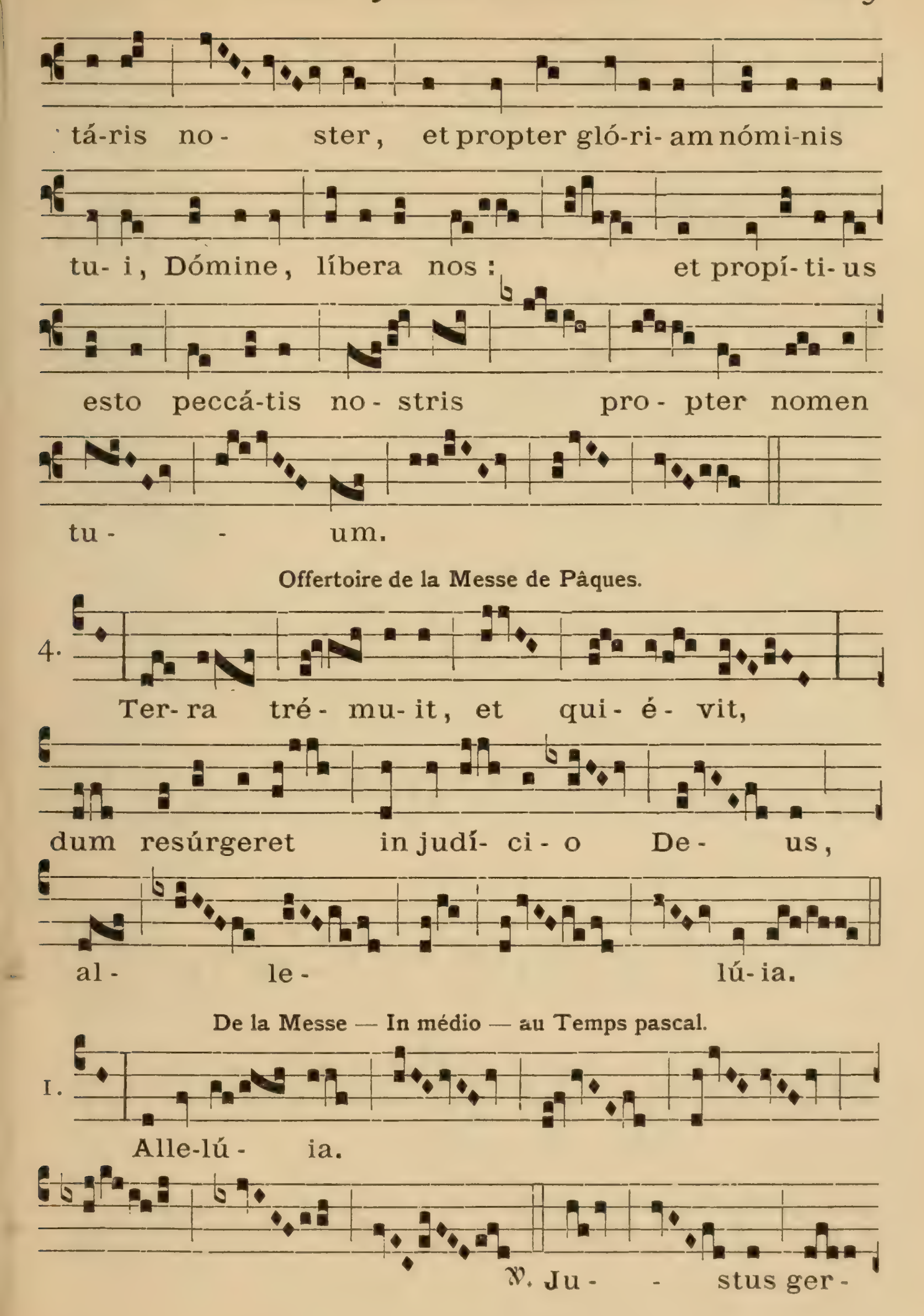

- runt ini - quitá-tes su - as :
Dóminus justus con - cí - det cerví -
ces peccató-rum.
Version du Graduel de Reims sur le Verbe concídet.
Con - cídet.
552. — Trait du Vendredi-Saint.
2.
Dómine, audí - vi
audí-tum tu- um , et tí - mu- i :
conside-rá - vi ó - pera tu - a, et
expá - vi. ℣. In mé - - - -
- di- o du- órum ani-má - li- um

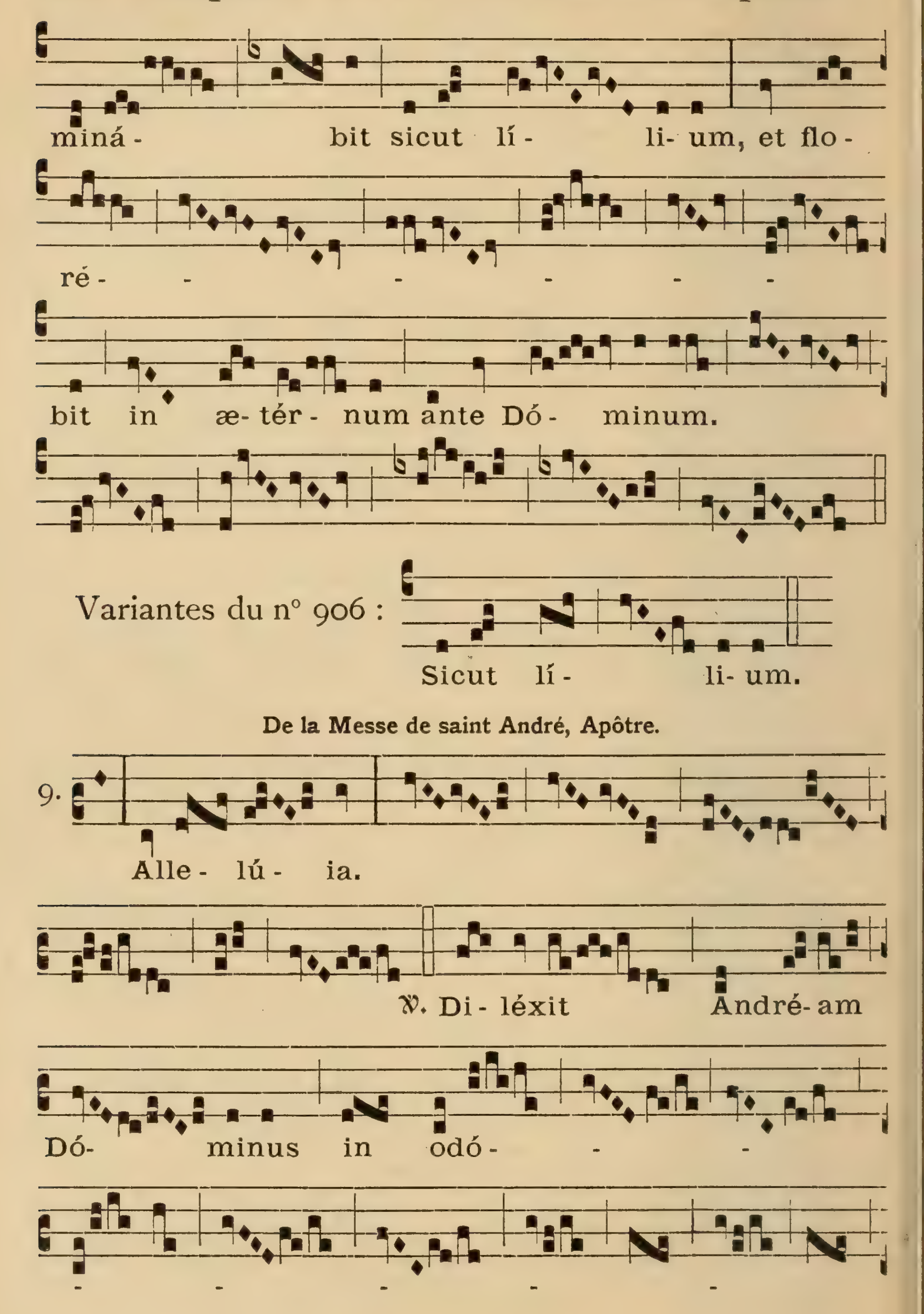

in-no- te - - - - scé- ris :
dum appro- pinquá-ve-rint an-ni, cogno - scé-ris :
dum advéne-rit tem-pus, os - ten -
- - dé- ris. ℣. In e- o
dum conturbá - ta fú - e-rit á - nima me - a :
in i-ra mi-se-ri-cór - di- æ me - mor
e - ris. ℣. De -
us a Lí - bano
vé - ni- et : et sanctus de mon - te

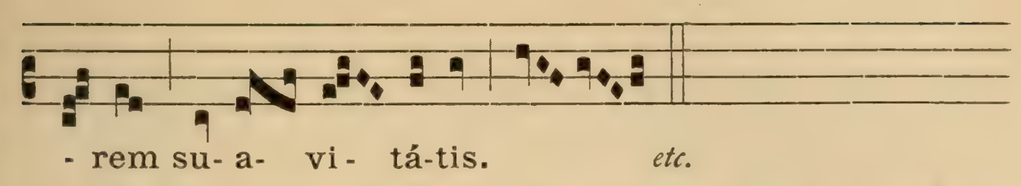

umbró - so, et con- dénso.
℣. Opé - ru - it cœ-los ma-jé-stas
e - jus : et laudis e - jus ple -
na est ter - ra.
Version du Manuscrit nº 904.
In-no- te- scé-ris. Cogno -
scé- ris.
Edition de Reims et Cambray.
In-no- te - - - - -
scé-ris. Co- gno - scé-ris. Os - ten - -
- dé-ris.

553. — Nous ajouterons ici le Trait *Dómine non secúndum* et quelques autres exemples qui nous paraissent défectueux dans le chant de Reims et Cambray.




tá-ris no - ster, et propter gló-ri- am nómi-nis
tu- i, Dómine, líbera nos : et propí- ti- us
esto peccá-tis no - stris pro - pter nomen
tu - - um.
Offertoire de la Messe de Pâques.
4.
Ter- ra tré - mu- it, et qui - é - vit,
dum resúrgeret in judí- ci - o De - us,
al - le - lú- ia.
De la Messe — In médio — au Temps pascal.
I.
Alle-lú - ia.
℣. Ju - - stus ger -


miná - bit sicut lí - li- um, et flo -
ré - - - - - -
bit in æ- tér - num ante Dó - minum.
Variantes du n° 906 :
Sicut lí - li- um.
De la Messe de saint André, Apôtre.
9.
Alle - lú - ia.
℣. Di - léxit André- am
Dó- minus in odó - - -
- - - - -



Le ℣. *Justus ut palma*, de la Messe des SS. Abbés, doit se terminer ainsi à cause de l'addition de *Líbani* dans le Missel réformé :

Ce - drus Lí-ba-ni, multi - pli - cábi-tur.

Messe de la B. V. Marie.

4. Allelú - ia.

℣. Post par - tum Virgo, invi - o-lá -

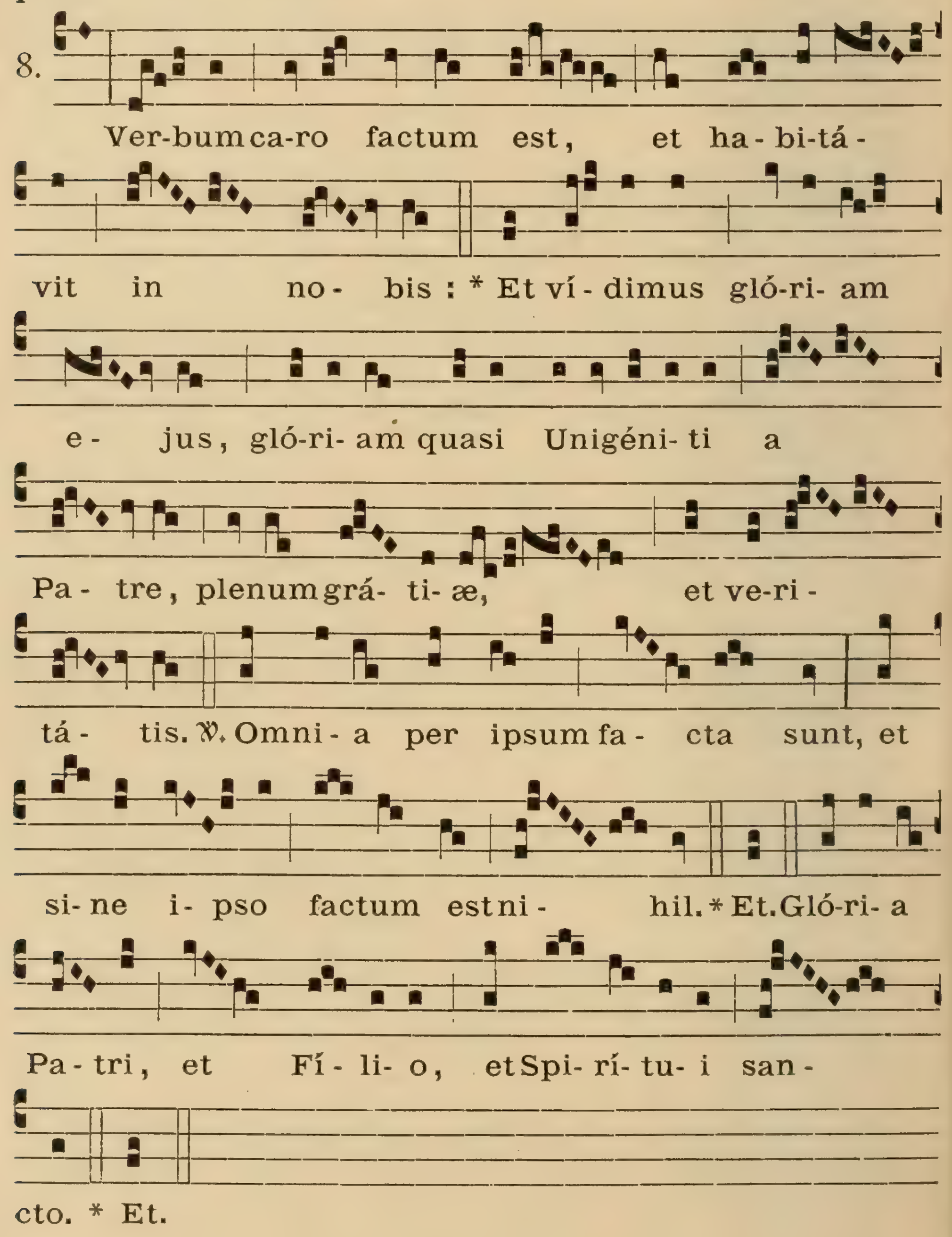
- ta perman-sí - sti : De- i Géni-trix,

inter- cé - de

pro no-bis. *etc.*

Ces morceaux ont été rectifiés, les trois premiers sur l'Antiphonaire de Montpellier, et les deux autres sur le Graduel 904.

554. — Le ℟. *Verbum caro factum est* de la fête de Noël a été également remanié, et pour le rapprocher de la version du Graduel 904, il faudrait le reproduire à peu près de cette manière :



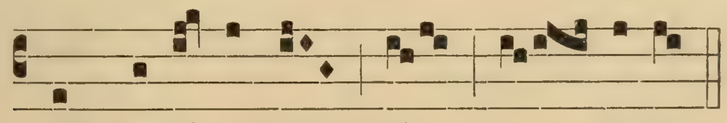
Chapitre ix. — RECTIFICATION AU TEXTE DU GRADUEL DE REIMS ET CAMBRAY.

La Commission de Reims et Cambray a commis beaucoup d'irrégularités et d'erreurs en reproduisant le texte du Missel, et le plus souvent en le négligeant pour renvoyer à des articles qui ne sont pas applicables. Nous allons essayer d'en faire la rectification.

A la Communion *Dícite* du III. Dim. de l'Avent, il faut dire : *Dícite : Pusillánimes*, et non *Dícite pusillánimis :* la contexture du chant indique suffisamment que les deux points et la pause se placent après *Dícite.*

L'Introït du Jeudi après les Cendres commence ainsi : *Dum clamárem*, mais, au X. Dim. après la Pentecôte, nous lisons dans le Missel : *Cum clamárem.*

A l'Offertoire *Precátus est* du Jeudi après le II. Dim. de Carême, le commencement de la dernière phrase est ainsi conçu : *Et placátus est Dóminus*, et exige cette rectification dans la notation du chant :



Mais au XII. Dim. après la Pentecôte, il faut : *Et placátus factus est Dóminus.*

Le Psaume de l'Introït du Vendredi de la II. semaine de Carême a pour terminaison : *inténde deprecatióni meae*, et non, *deprecatiónem meam.*

Le Graduel du Mercredi après le III. Dim. de Carême commence ainsi : *Miserére mei*, mais à la Messe votive pour les infirmes on lit dans le Missel : *Miserére mihi.*

Au Graduel *Réspice* du Jeudi après le IV. Dim. de Carême, la première partie du Verset est ainsi conçue : *Exúrge Dómine, júdica causam tuam*, mais au XIII. Dim. après la Pentecôte il faut : *et júdica causam tuam.*

On doit rejeter la conjonction *ut* de l'Offertoire *Confitébor* du Dim. de la Passion, et dire : *retríbue servo tuo, vivam.*

A l'Introït *Quasímodo* du I. Dim. après Pâques, il faut *rationábiles*, et non, *rationábile.*

556. — **Offertoire du V. Dim. après la Pentecôte.**

1. Bene-dí-cam Dó-minum, qui tríbu-it mi-hi

intel-lé- ctum: pro-vidébam De- um in con-

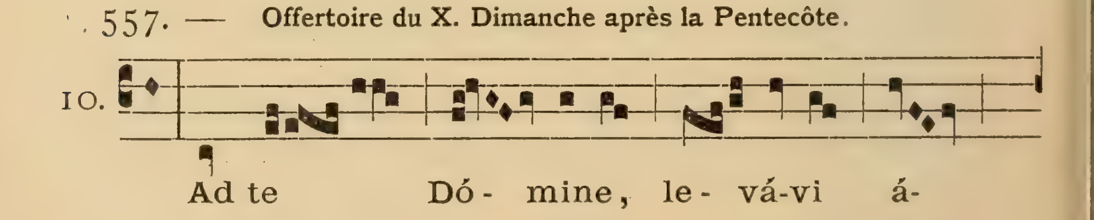
spéc-tu me- ó sem-per, quóni-am a dex-

tris est mi- hi, ne commó- -

ve-ar.

A la Messe du Lundi après le II. Dim. de Carême, il faut : *providébam Dóminum.*

557. — **Offertoire du X. Dimanche après la Pentecôte.**



nimam me- am, De- us me- us, in te confí- do,

non eru- bé-scam : neque irrí- de- ant me i-ni-

mí- ci me- i : ét- enim u- nivérsi qui te

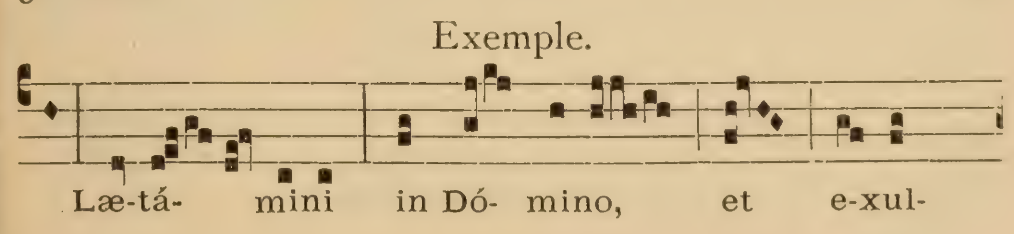
expéctant, non confun- dén- tur.
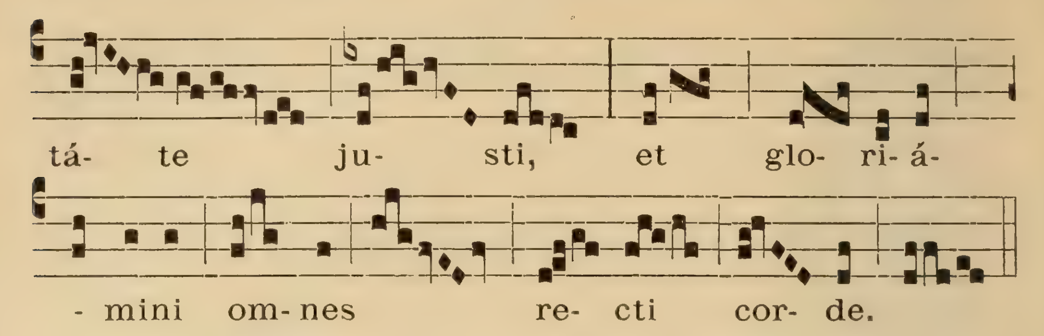
Cet Offertoire, qui n'est pas le même au I. Dim. de l'Avent, sert aussi à la Messe du Jeudi après les Cendres.

558. — La Messe de S. Pierre Chrysologue, le 4 Décembre, doit être rectifiée ainsi : Introït *In médio* et Offertoire *Justus* comme aux SS. Docteurs, Graduel *Ecce sacérdos* et *allelúia*, ℣. *Tu es sacérdos* comme à la Messe *Státuit* d'un Confesseur, et Communion *Dómine, quinque talénta* comme à S. Damase, le 11 Décembre.

559. — L'Offertoire *Laetámini* se dit sans *allelúia* aux fêtes de S. Fabien et S. Sébastien, le 20 Janvier, des quarante Martyrs, le 10 Mars, de S. Marcellin, S. Pierre et S. Erasme, le 2 Juin, et aux Messes de S. Gervais et S. Protais, le 19 Juin, et de S. Félix et S. Adaucte, le 30 Août.

Exemple.
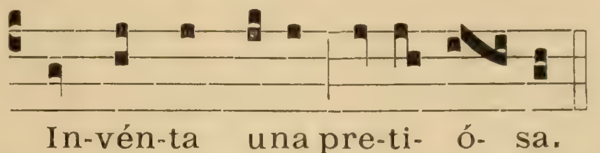




560. — L'Offertoire *Mirábilis* ne prend pas non plus d'*allelúia* aux fêtes de S. Vite et ses compagnons, le 15 Juin, et de S. Abdon et S. Sennen, le 30 Juillet, ni toutes les fois que la Messe *Intret* se dit après la Septuagésime.

Exemples.

8. Mi- rá- bi-lis De- us in san- ctis su-
is : De- us I- sra - el, ipse da- bit
vir- tú- tem, et for- ti- tú- dinem ple- bi
su- æ : benedí- ctus De -
us.

561. — La Communion *Símile est* à la Messe de sainte Agnès, le 28 Janvier, et à celle de sainte Praxède, le 21 Juillet, n'est pas la même qu'au Commun des Vierges :

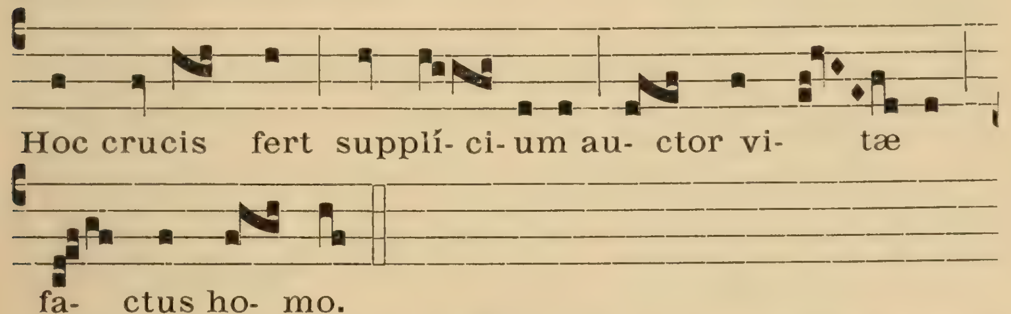
la seconde partie commence par ces paroles : *invénta una pretiósa*, et doit être chantée ainsi :



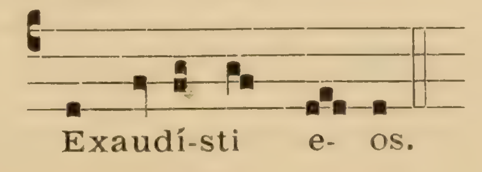
Un décret du 7 Juillet 1877 prescrit la Messe *In médio* des SS. Docteurs pour la fête de S. François de Sales.

Le Trait *Audi fília* présente une variante en son dernier Verset, qui à la fête de l'Annonciation commence ainsi : *Adducéntur in laetítia*, tandis qu'au Commun des Vierges il faut, *afferéntur in laetítia*.

562. — Au Graduel *Dolorósa* de la fête des Sept Douleurs, le mot *Auctor* a été omis sur la fin du Verset, qui doit être rectifiée ainsi :



563. — Si la fête de S. Marc du 25 Avril est renvoyée après la Pentecôte, tout l'Office et la Messe se disent comme au jour de S. Luc, Evangéliste; et, si c'est la fête de S. Philippe et S. Jacques, Apôtres, qui est ainsi transférée, on conserve à la Messe tout ce qui est propre, en supprimant *Allelúia* à l'Introït et à la Communion, et l'on dit le Graduel *Constítues eos* et l'Offertoire *In omnem terram* comme à la Messe *votive* de S. Pierre et S. Paul. On doit alors rectifier ainsi l'Introït.



Et la Communion (Voyez n° 185).



Il faut également supprimer *Allelúia* à toutes les Antiennes de l'Office, et les rectifier comme il suit :
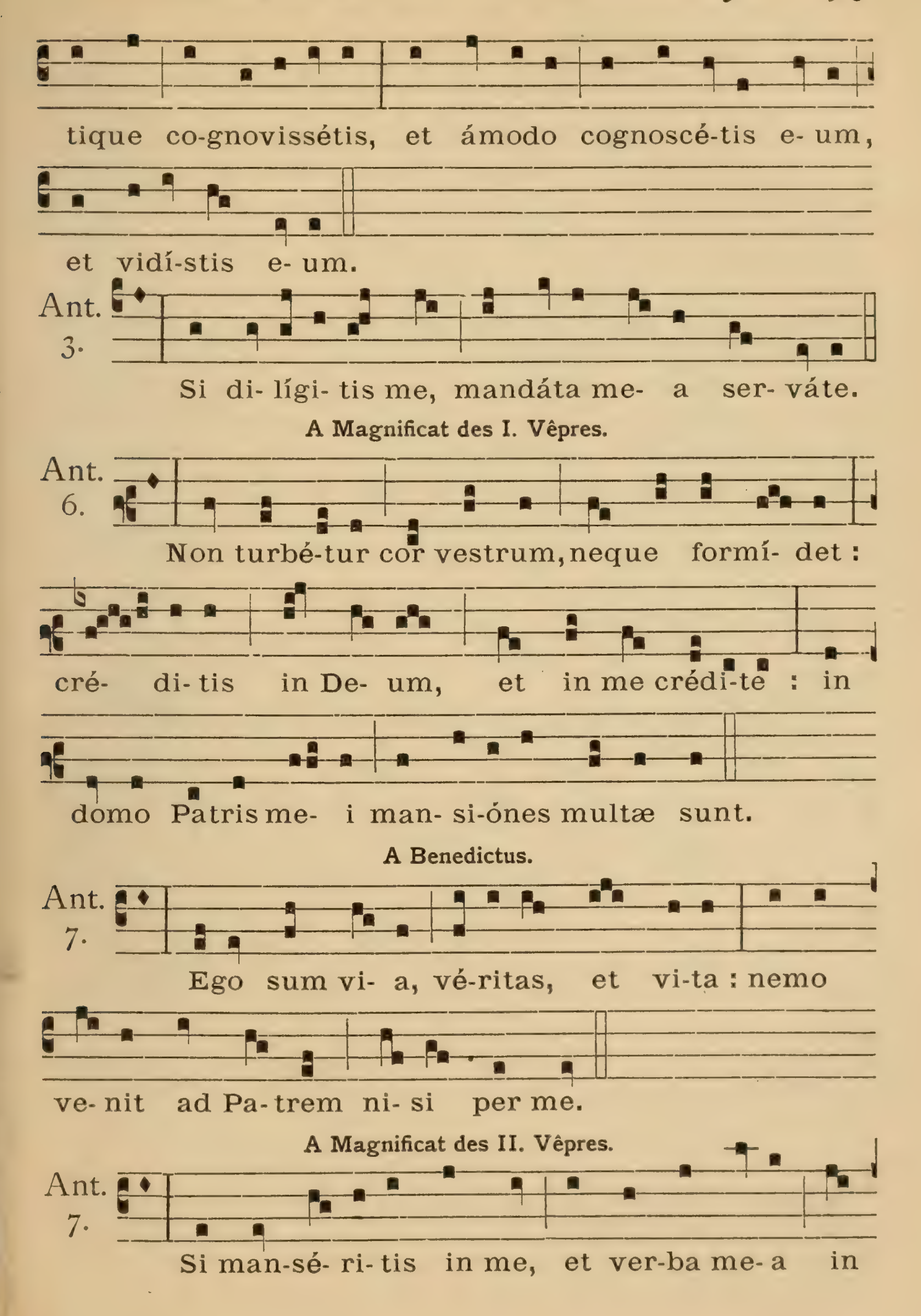
A Vêpres.

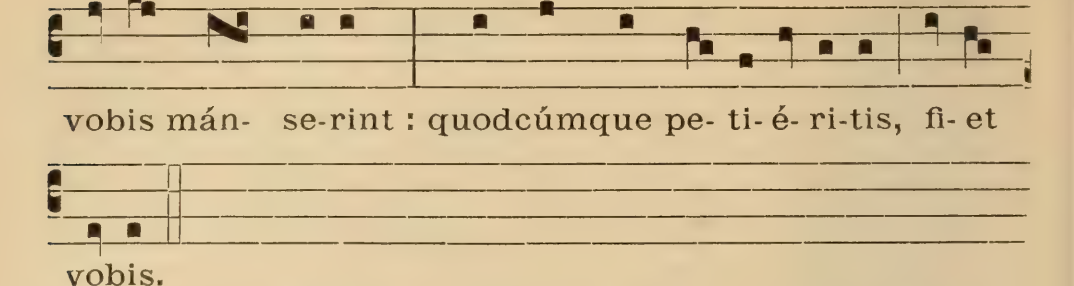
Ant. 7. Dó- mine, ostén-de no- bis Pa- trem, et súf- fi-cit nobis.

Ant. 7. Phi- líppe, qui vi- det me, videt et Patrem meum.

Ant. 3. Tanto tém-pore vo-bís-cum sum, et non co- gnoví- stis me? Phi- líppe, qui videt me, videt et Pa- trem me- um.

Ant. 7. Si co-gno- vissé-tis me, et Patrem me- um ú-


tique co-gnovissétis, et ámodo cognoscé-tis e- um,
et vidí-stis e- um.
Ant. 3.
Si di- lígi- tis me, mandáta me- a ser- váte.
A Magnificat des I. Vêpres.
Ant. 6.
Non turbé-tur cor vestrum, neque formí- det :
cré- di- tis in De- um, et in me crédi-te : in
domo Patris me- i man- si-ónes multæ sunt.
A Benedictus.
Ant. 7.
Ego sum vi- a, vé-ritas, et vi-ta : nemo
ve- nit ad Pa- trem ni- si per me.
A Magnificat des II. Vêpres.
Ant. 7.
Si man-sé- ri- tis in me, et ver-ba me- a in



564. — Le Missel indique la Messe *Sapiéntiam* pour S. Nérée et ses compagnons après la Pentecôte. Mais une nouvelle édition publiée récemment à Rome prescrit la même Messe qu'au 18 Juin. Il serait mieux de conserver l'Introït *Ecce óculi* sans *allelúia* et le Verset alléluiatique *Haec est vera fratérnitas* du 12 Mai, et de ne prendre que le surplus à la Messe du Commun, et la sacrée Congrégation des Rites ferait sagement de prendre une décision en ce sens.

565. — **Offertoire de la Messe de S. François Caracciolo.**

8. Ju- stus ut palma

flo- ré- bit. Sicut ce- drus Lí-

bani mul-ti- plicá-
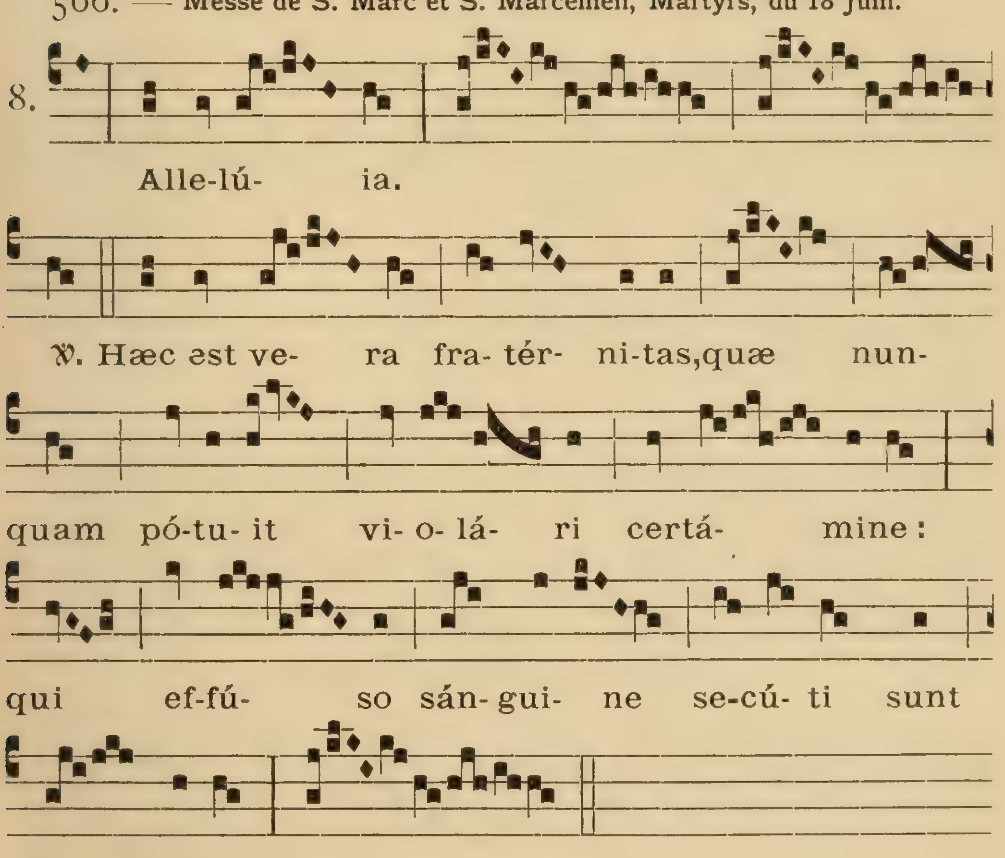
bi-tur. *Au Temps Pascal.* Alle-

lú- ia.

Si la fête de S. Barnabé, Apôtre, arrive le lendemain de l'Octave de l'Ascension, on dit la Messe *Protexísti.*

L'Offertoire *Exultábunt* se termine sans *allelúia* à la Messe de S. Basilide et ses compagnons, le 12 Juin, et à l'Octave de S. Pierre et S. Paul, le 6 Juillet.
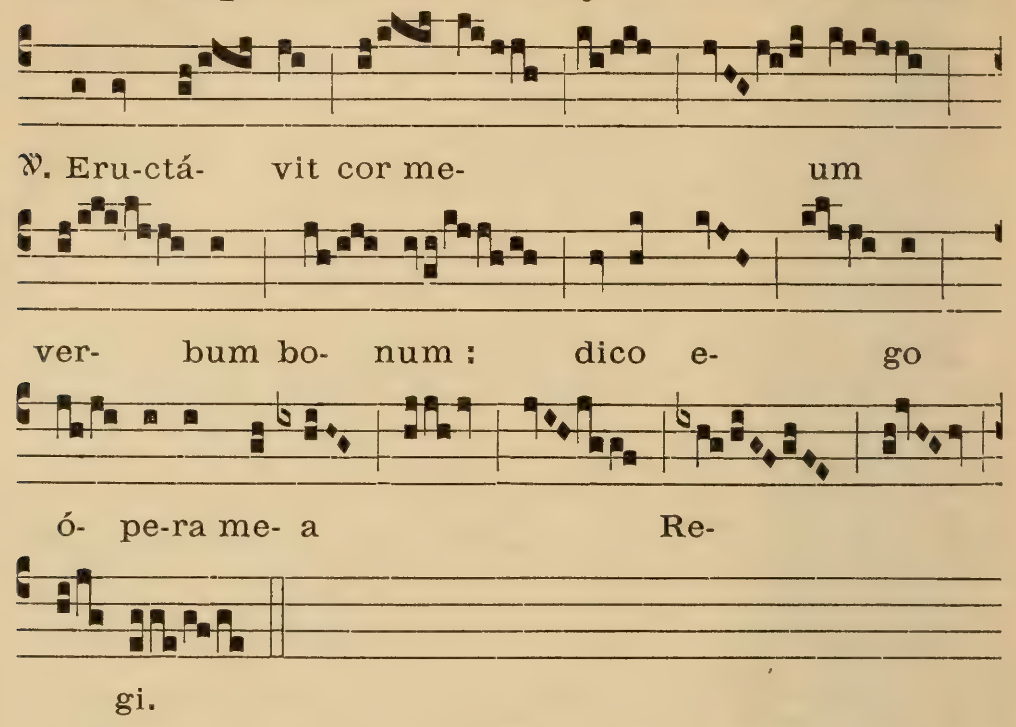
566. — **Messe de S. Marc et S. Marcellien, Martyrs, du 18 Juin.**



On remarquera que ce Verset est tout autre qu'aux Messes de S. Nérée et ses compagnons, et de S. Jean et S. Paul, Martyrs.
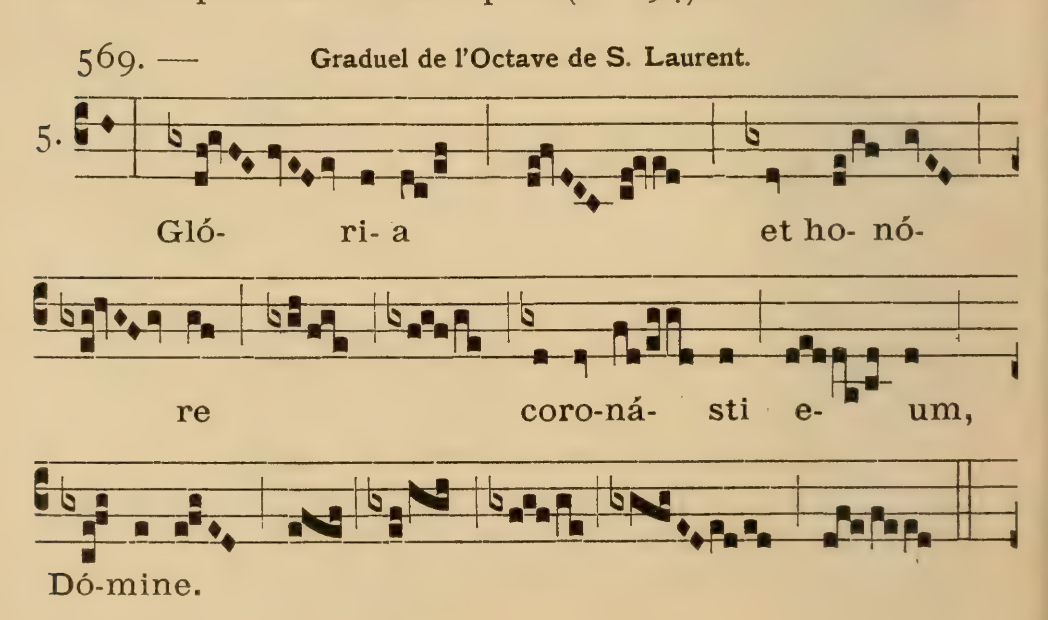
Graduel de la Transfiguration de Notre Seigneur.

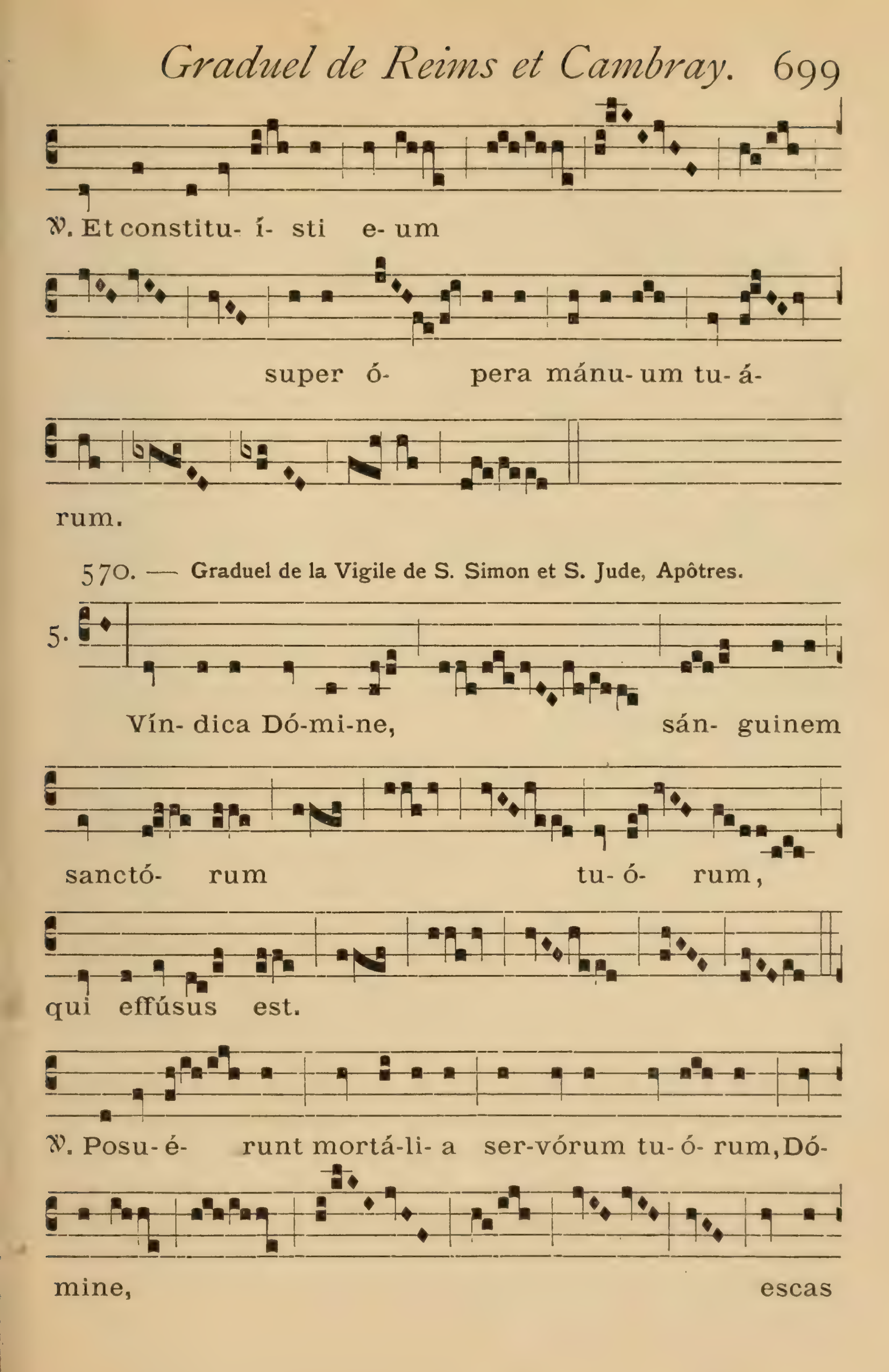
567. — Ce Graduel est le même qu'au Dimanche dans l'Octave de la Nativité de J.-C. (Voyez n° 180), mais le Verset, qui est différent, est ici rétabli conforme au Missel.
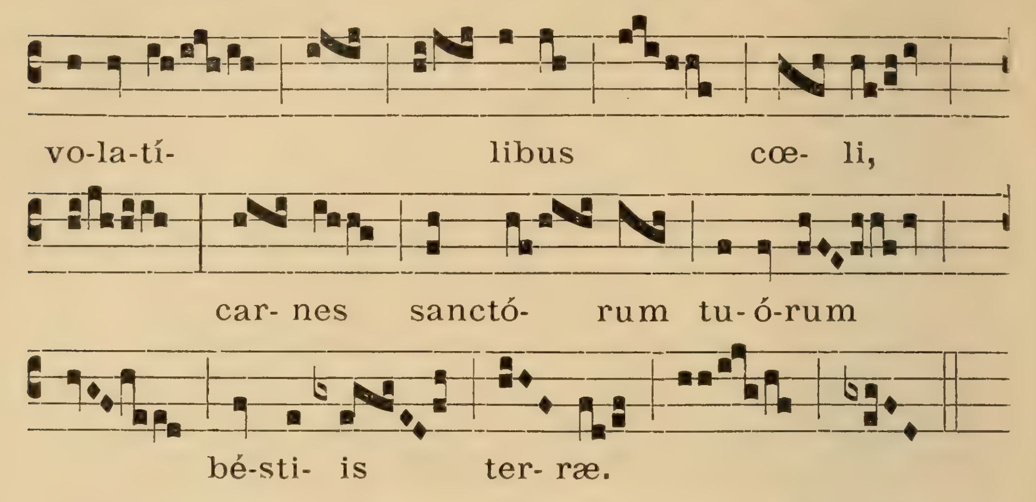


568.— On ne peut prendre à la Messe *Laetábitur* la Communion *Qui mihi minístrat* pour la fête de S. Laurent, Martyr. Nous avons déjà fait connaître cette distinction dans nos précédents exemples (n° 194).

569. — **Graduel de l'Octave de S. Laurent.**




℣. Et constitu- í- sti e- um
super ó- pera mánu- um tu- á-
rum.
570. — Graduel de la Vigile de S. Simon et S. Jude, Apôtres.
5.
Vín- dica Dó-mi-ne, sán- guinem
sanctó- rum tu- ó- rum,
qui effúsus est.
℣. Posu- é- runt mortá-li- a ser-vórum tu- ó- rum, Dó-
mine, escas



L'Offertoire *Diffúsa est* se termine par *allelúia* à la Messe *Me expectavérunt* pour une sainte femme Martyre *(pro Mártyre non Vírgine).*

571. — Signalons encore quelques irrégularités du Graduel de Reims et Cambray. Ainsi il faut dire : à l'Introït *Multae tribulatiónes* des saintes Reliques *liberábit*, et non *liberávit*; à l'Offertoire de la Messe votive pour l'extinction d'un schisme, *Det vobis*, et non, *Det nobis*; à la Communion *Inclína* de la Messe votive en temps de guerre, *erípias nos*, et non, *erípias me*; et à l'Offertoire *Pérfice* de la Messe votive pour les Pèlerins, *inclína aurem tuam mihi.*

571.bis — L'Antiphonaire, comme le Graduel, laisse également beaucoup à désirer; il présente surtout une lacune regrettable au sujet du chant des Hymnes et de la doxologie qui les termine. Les règles n'en sont appliquées que pendant le Temps de Noël, et ne sont indiquées que succinctement à l'Office des Complies et par quelques mentions incomplètes répandues dans le corps du livre. Il eût été néanmoins utile d'en rappeler l'énonciation au Commun des Saints, et de faire connaître, si non par une notation distincte, au moins par quelques rubriques, que l'Hymne *Exúltet orbis gáudiis*, des SS. Apôtres, et les Hymnes *Deus tuórum mílitum*, *Invícte Martyr únicum*, et *Rex glorióse Mártyrum*, des SS. Martyrs, prennent le ton et la doxo-

logie des Hymnes de la sainte Vierge Marie pendant les Octaves du Saint-Sacrement et de la bienheureuse Vierge, et quand on fait mémoire de l'un ou de l'autre, et que les Hymnes *Jesu Redémptor ómnium, Jesu coróna célsior, Jesu coróna Vírginum*, et *Fortem viríli péctore*, sont soumises au chant du Temps pascal, de l'Ascension, et de la bienheureuse Vierge Marie, et en prennent les diverses doxologies, conformément aux règles que nous en avons exposées (nos 508 et suivants).

A l'Hymne *Te splendor et virtus Patris* de saint Michel, l'Antiphonaire devrait dire que, depuis l'Ascension jusqu'à la Pentecôte, elle se termine par la doxologie *Jesu tibi... qui victor*, mais qu'avant l'Ascension elle se chante comme l'Hymne *Ad régias Agni dapes* avec la doxologie *Deo Patri... Et Fílio qui a mórtuis.*

Chapitre X. — CHANTS COMPOSÉS POSTERIEUREMENT AU SIECLE DE SAINT GREGOIRE.

572. — Beaucoup de chantres se figurent que nos livres de chœur ne contiennent que les mélodies qui nous viennent de saint Grégoire, parce que toutes font partie du chant qui porte le nom de ce grand Pape. Mais l'Eglise n'a cessé, dans le cours des siècles, d'instituer de nouvelles fêtes, auxquelles des Messes et des Offices particuliers ont été consacrés. Dans ces nouvelles créations on a souvent introduit des parties liturgiques qui étaient déjà en usage, et auxquelles il suffit de se reporter dans le Graduel et l'Antiphonaire; mais celles dont le texte n'avait encore aucune existence dans les anciens Offices, ont nécessité un chant nouveau, et c'est en suivant une double voie qu'on est parvenu à le composer : ou bien l'on a pris pour modèles les anciennes mélodies auxquelles le texte nouveau a été adapté, ou bien l'on a formé des chants dont la Liturgie ne contenait aucun type. Ces dernières compositions se

distinguent bien facilement du chant primitif : elles sont plus ou moins pures selon que leur origine se rapproche ou s'éloigne de l'époque de saint Grégoire, et elles présentent toutes comme l'empreinte du siècle qui les a vues naître, de sorte qu'il est assez curieux de les suivre à travers les âges quand elles viennent successivement prendre place à côté des anciennes cantilénes. Celles qui remontent au douzième et au treizième siècle sont pour la plupart de toute beauté, et contiennent dans leurs modulations une harmonie qui ne le cède guère au chant de saint Grégoire, si plutôt elle ne le surpasse bien souvent; mais on ne peut en dire autant de celles qui ont vu le jour pendant les deux derniers siècles et le commencement de celui-ci : elles n'annoncent pas toujours beaucoup de goût de la part du chantre qui en est l'auteur, et ne rappellent que bien imparfaitement le chant des siècles de foi.

573. — Parmi les diverses institutions dont l'origine ne remonte pas au temps de saint Grégoire, nous citerons en premier lieu l'Office de la bienheureuse Vierge Marie le Samedi, qui a été créé sur la fin du onzième siècle, et nous signalerons particulièrement les Antiennes qui se disent depuis Noël jusqu'à la Purification, et dont celle à Magnificat est au nombre de nos précédents exemples. (n° 481).

574. — La fête du Saint-Sacrement, qui vient ensuite, a été instituée par le Pape Urbain IV en 1264 (n° 535).

Toute la Messe, sauf le ℣. *Caro mea* et la Prose, est en chant grégorien : l'Introït a été emprunté au Lundi de la Pentecôte, et le Graduel au XXe des Dimanches suivants. Quant à l'Offertoire et à la Communion, dont le texte a été composé spécialement pour la fête, le chant en a été tiré des mêmes parties du Dimanche de la Pentecôte.

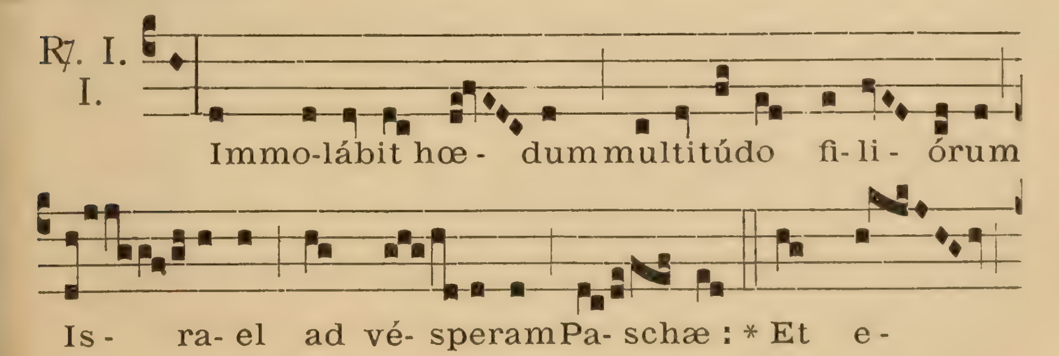
L'*Allelúia* et le ℣. *Caro mea* sont la reproduction exacte et note pour note du ℣. *Natívitas* de la bienheureuse Vierge Marie (n° 367. Comparer n° 355). Ce chant, dont la beauté frappe l'oreille si agréablement, est une
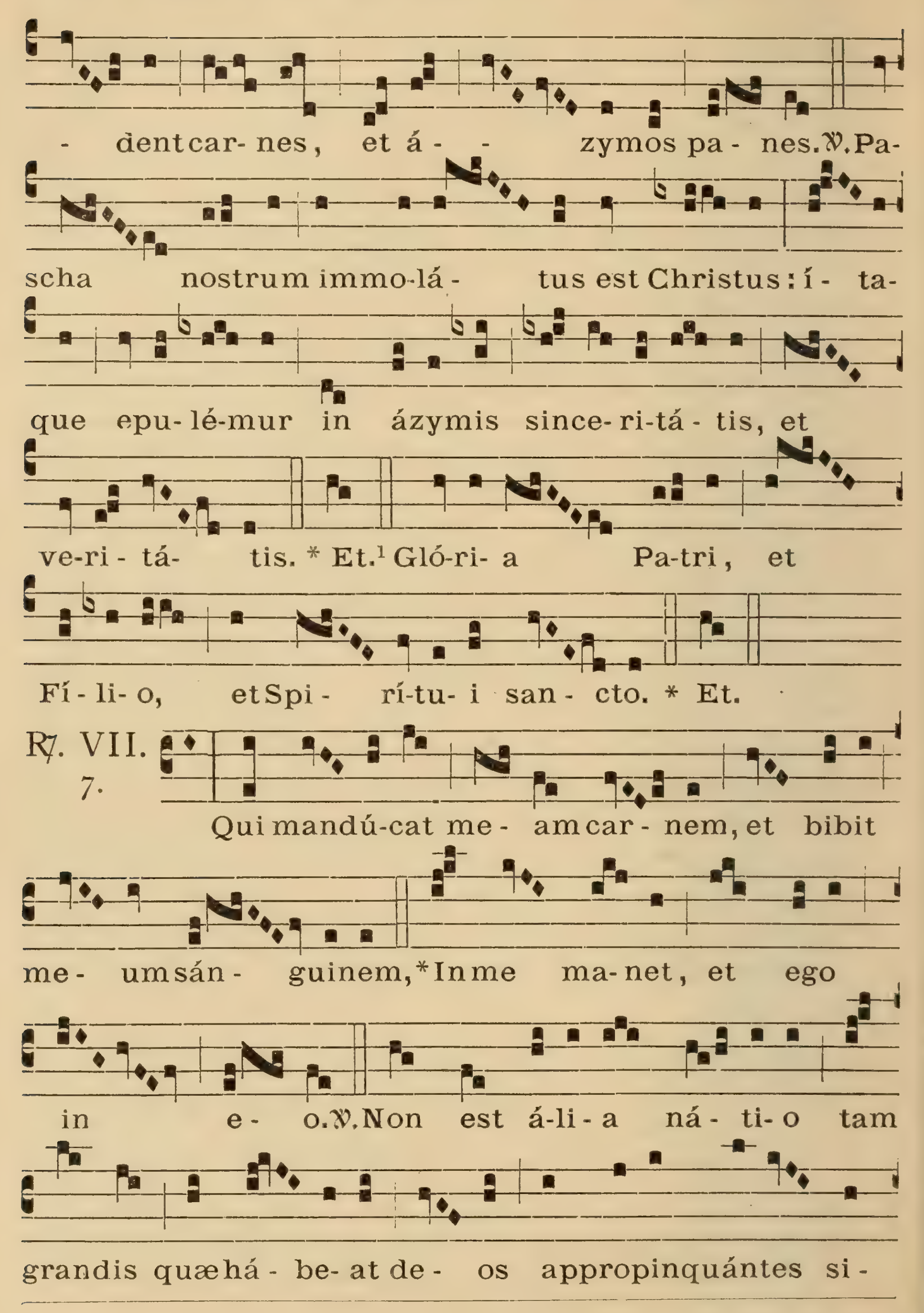
œuvre postérieure au neuvième siècle, car on n'en trouve aucune trace dans l'Antiphonaire de Montpellier.

La Prose *Lauda Sion* se module à toutes les strophes sur le chant de la Prose *Laudes Crucis attollámus* (n° 316. Comparer n° 14), dont l'origine ne remonte pas non plus au-delà du neuvième siècle, parce que cette partie de la Messe n'a été introduite dans l'Eglise que par le Pape Adrien II (✠ 872).

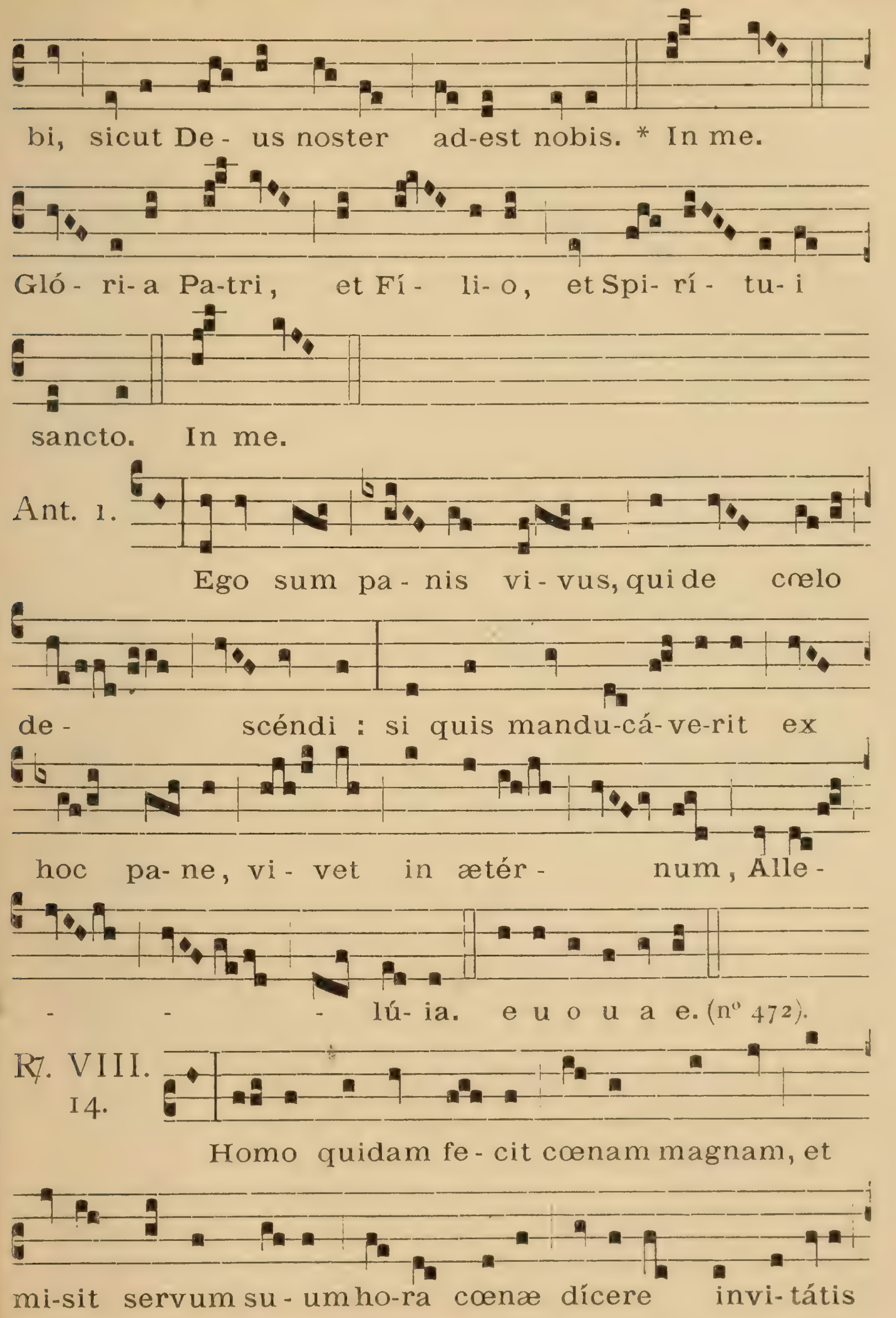
Le chant qui s'applique à l'Office date de la même époque que l'œuvre composée par S. Thomas d'Aquin (n° 312), et donne lieu par ses modulations pleines de grandeur et de la plus belle harmonie à des accents et à des mouvements mélodiques qu'on n'avait pas encore connus dans l'Eglise. Les Répons des Matines reflètent d'une manière particulière ce caractère nouveau de la musique sacrée, mais ils ne sont pas tous d'une facture originale, et quelques-uns trouvent leurs modèles dans les autres parties de la Liturgie. C'est ainsi que le premier se rapporte à l'ancien Répons *Te sanctum Dóminum* de S. Michel, le sixième au ℟. *Beáta víscera* des Matines de Noël, et le huitième au dernier du même Office (n° 554).
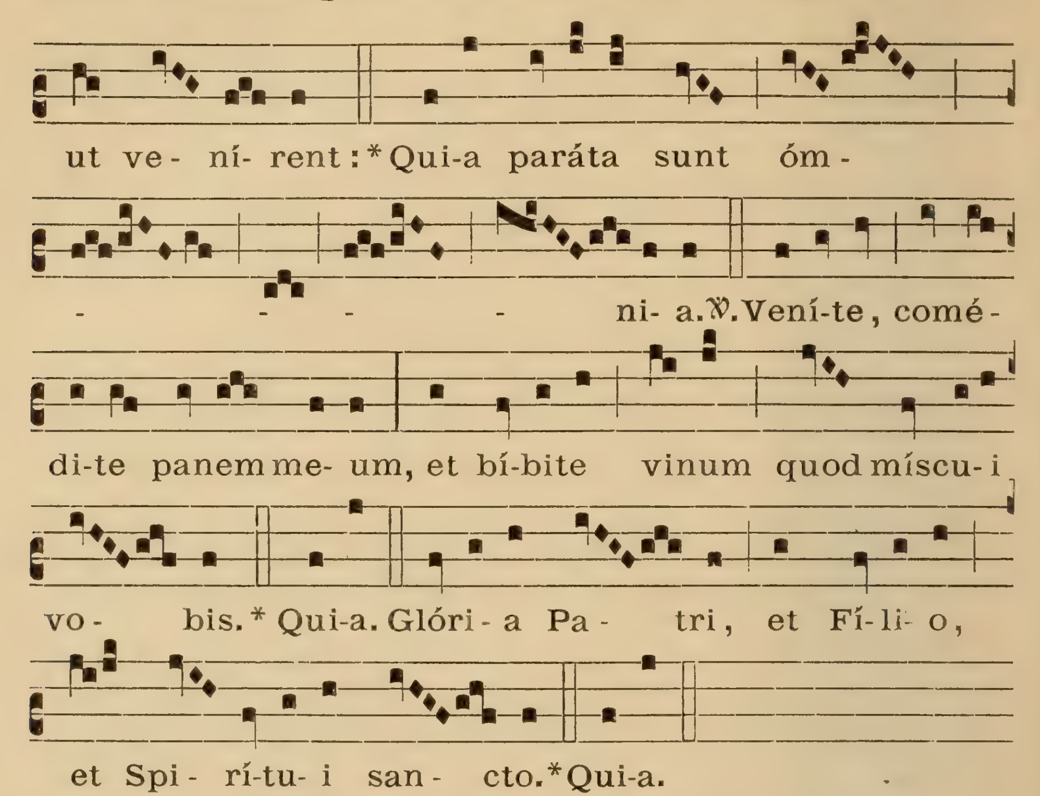
Le ℟. *Accépit Jesus* a été déjà compris au nombre de nos exemples (nos 292 et 546) : ici nous nous bornerons à en ajouter deux autres, le premier et le septième, qui figurent parmi les plus beaux, et nous y joindrons l'Antienne à *Benedíctus* et le Répons *Homo quidam* du Dimanche dans l'Octave.





¹ Du Manuscrit 907.


bi, sicut De - us noster ad-est nobis. * In me.
Gló - ri- a Pa-tri, et Fí - li- o, et Spi- rí - tu- i
sancto. In me.
Ant. 1.
Ego sum pa - nis vi - vus, qui de cœlo
de - scéndi : si quis mandu-cá-ve-rit ex
hoc pa- ne, vi - vet in ætér - num, Alle -
- - - lú- ia. e u o u a e. (nº 472).
℟. VIII. 14.
Homo quidam fe - cit cœnam magnam, et
mi-sit servum su - um ho-ra cœnæ dícere invi- tátis
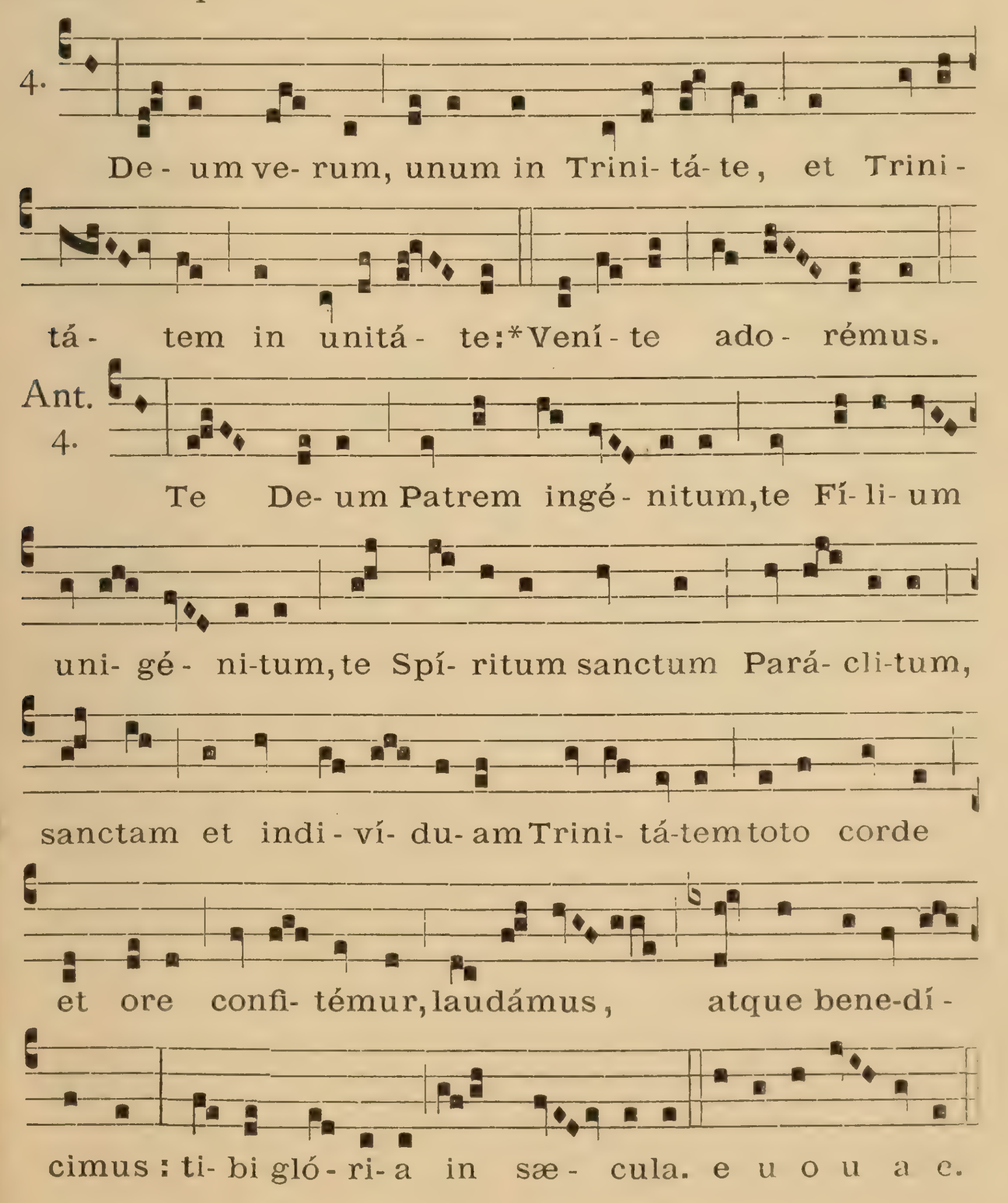


575. — La fête de la Sainte Trinité ne vient par son origine qu'après celle du Saint-Sacrement, parce qu'elle n'a été instituée par le Pape Jean XXII. qu'en 1334.

Le chant de la Messe a été tiré de l'Introït *Invocábit me* du I. Dimanche de Carême (n° 541), du Graduel et de l'Offertoire des saints Apôtres, commençant l'un et l'autre par ces mots : *Constítues eos*, et l'*Allelúia* avec son Verset *Benedíctus es* provient du Samedi des Quatre-Temps de la Pentecôte; quant à la Communion, le chant en est également très-ancien, et figure dans l'Antiphonaire de Montpellier : il reproduit d'ailleurs exactement par sa facture la Communion *Feci judícium* des Vierges Martyres.

Les Antiennes des Vêpres sont à peu près les mêmes qu'à la fête du Saint-Sacrement, mais les modulations en sont moins pures, et constatent déjà l'affaiblissement des traditions de la musique sacrée. Cette sorte d'imperfection est bien compensée par le ℟. *Duo Séraphim* (n° 172), qui

offre quelque ressemblance avec le ℟. *Sint lumbi vestri* des Confesseurs.

Afin qu'on puisse juger du genre mélodique qui distingue la fête de la Sainte Trinité, nous reproduisons l'Invitatoire des Matines et l'Antienne à *Magníficat* des deuxièmes Vêpres.



576. — L'Office de la sainte Croix n'a été composé que sous Grégoire XI., qui occupa le siége de Rome de 1370 à 1378. Pour se faire une idée de la musique ecclésiastique à cette époque, qui est encore assez reculée, on peut consulter les deux Antiennes *O Crux splendídior* et *O Crux benedícta.*

577. — La visitation célébrée dès 1262 par les Frères Mineurs, a été rendue obligatoire pour toute l'Eglise par le Pape Urbain VI en 1379. Elle prend la Messe de la Nativité, et les Antiennes des Vêpres, qu'il faut consulter dans Valfray, présentent la même contexture mélodique qu'à la fête du Saint-Sacrement.

578. — La Transfiguration de Notre Seigneur a été instituée en 1457 par le Pape Calliste III, en reconnaissance de la prise de Belgrade sur les Turcs, le 6 Août 1456, par Huniade, général des armées Hongroises, sous la direction du franciscain Jean Capistran.

On a mis à contribution pour le chant de la Messe de cette fête l'Introït et le Verset alléluiatique de saint Laurent, Martyr, ainsi que le Graduel *Speciósus*, que nous avons rectifié (n° 567). L'Offertoire ressemble à la Communion *Diffúsa est* de Sainte Anne, et la Communion n'est autre que l'Antienne à *Magníficat* du II. Dim. de Carême.

Le Graduel de Reims et Cambray a modifié l'*Allelúia* et le ℣. *Candor est*, auxquels il a imposé le ton du temps de Noël.

Il n'y a donc que le chant de l'Office qui présente des modulations particulières à cette fête, et l'on remarque, dans l'Edition de Valfray, que l'Ant. *Christus Jesus* des premières Vêpres est de la même facture que l'Ant. *O quam suávis est* du Saint-Sacrement.

Nous avons compris dans nos précédents exemples l'Antienne à *Benedíctus* (n° 478), mais il nous paraît également intéressant de faire connaître l'Antienne à *Magníficat* des deuxièmes Vêpres, qui se distingue par une certaine originalité mélodique.

Ant. 8.

Et audi- éntes discí- pu-li ce- cidérunt in
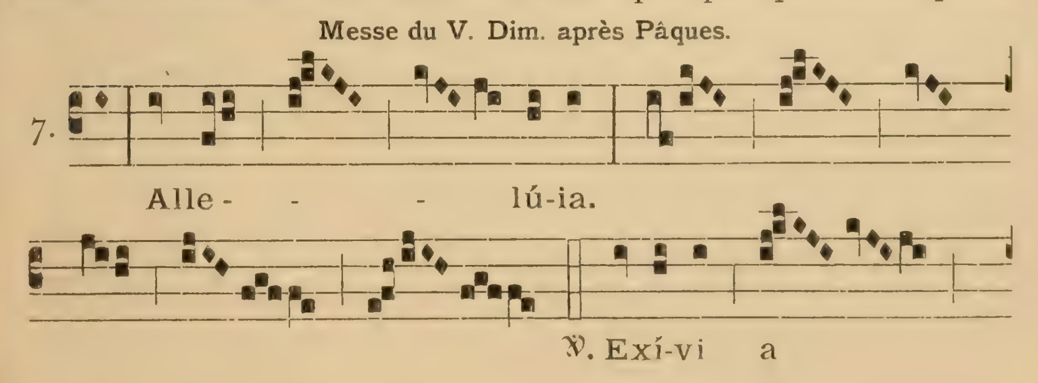
fá- ci- em su - am, et timu- é-runt valde : et ac-

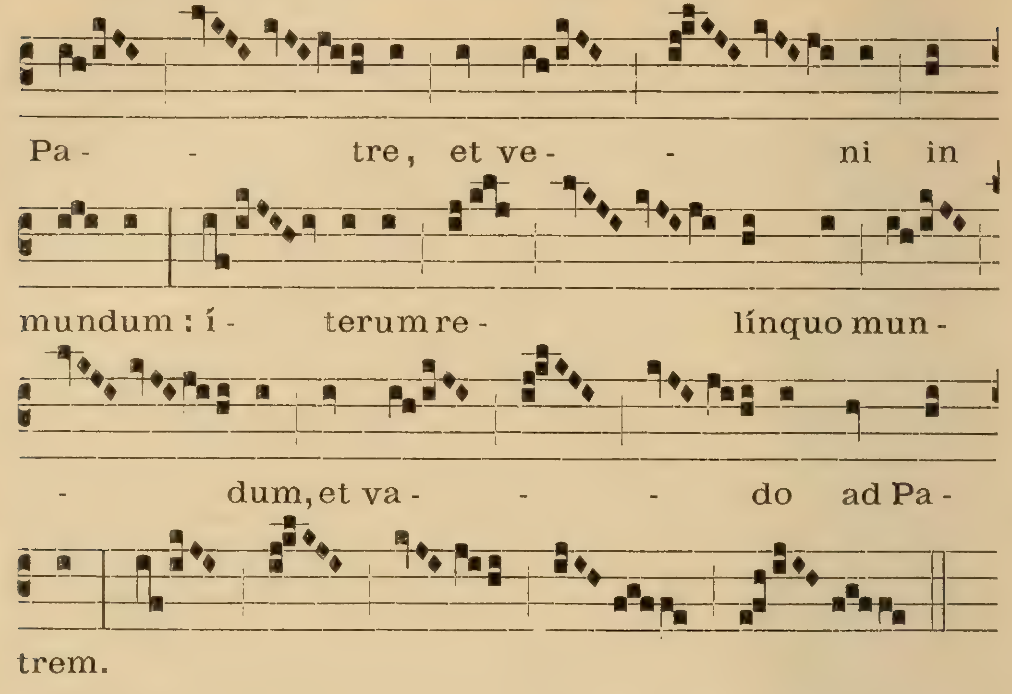
céssit Jesus, et té - ti-git e - os, dixít-que

e - is : Súr - gi-te, et no - lí- te timé- re, alle -

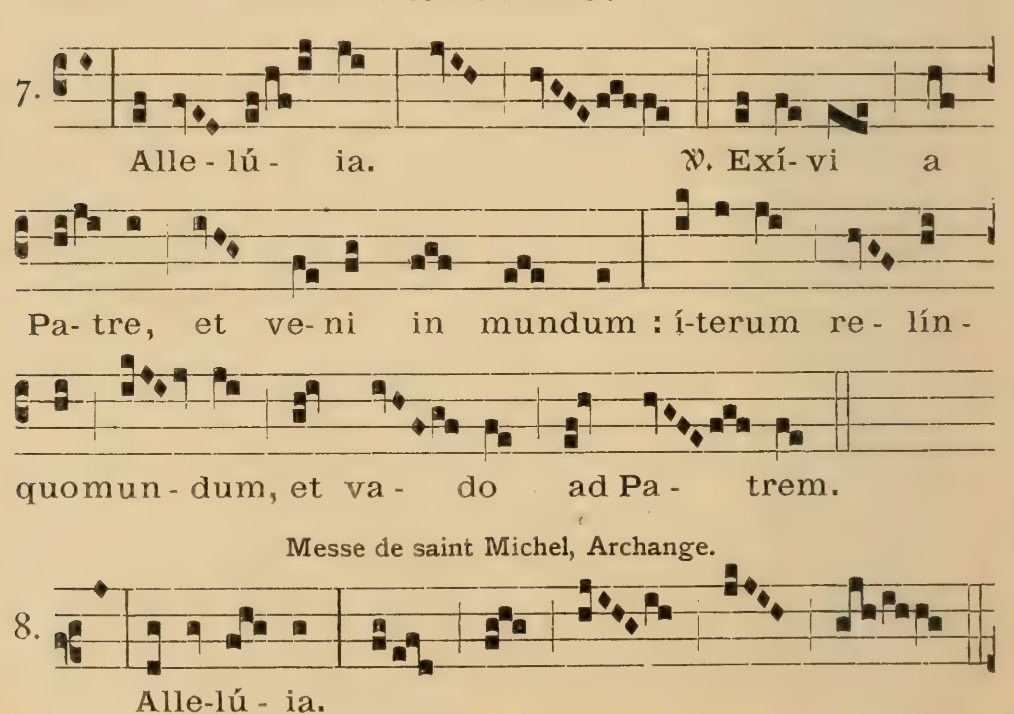
lú-ia.
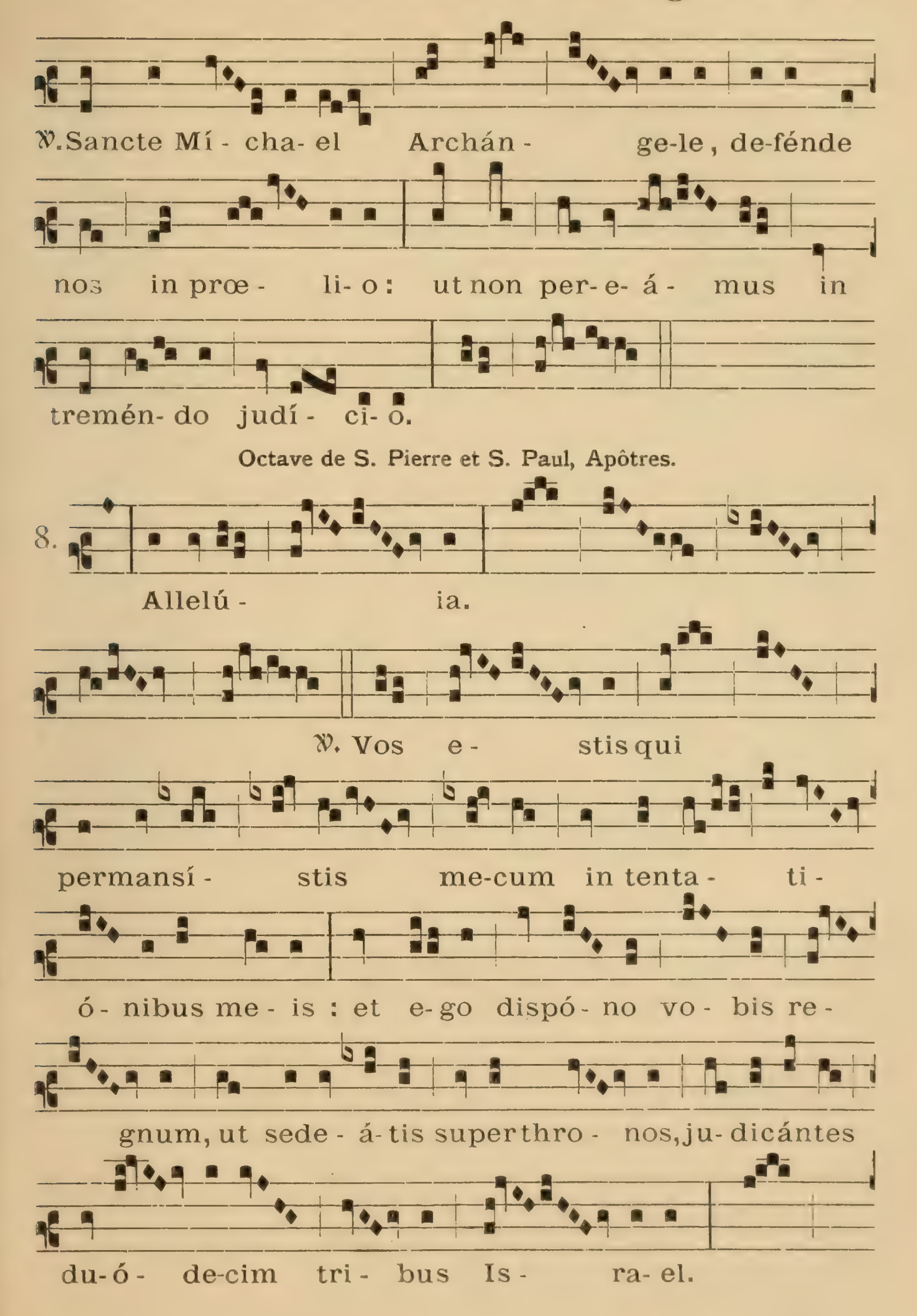
579. — Nous touchons maintenant à la réforme de S. Pie V., qui a publié le nouveau Bréviaire en 1568 (nos 65 et 298). C'est à cette époque que la Liturgie a subi quelques modifications, et que des textes nouveaux ont été ajoutés ou substitués aux anciens. Les compositions mélodiques qui en ont été la conséquence se reconnaissent assez facilement comme il va être démontré par quelques exemples:
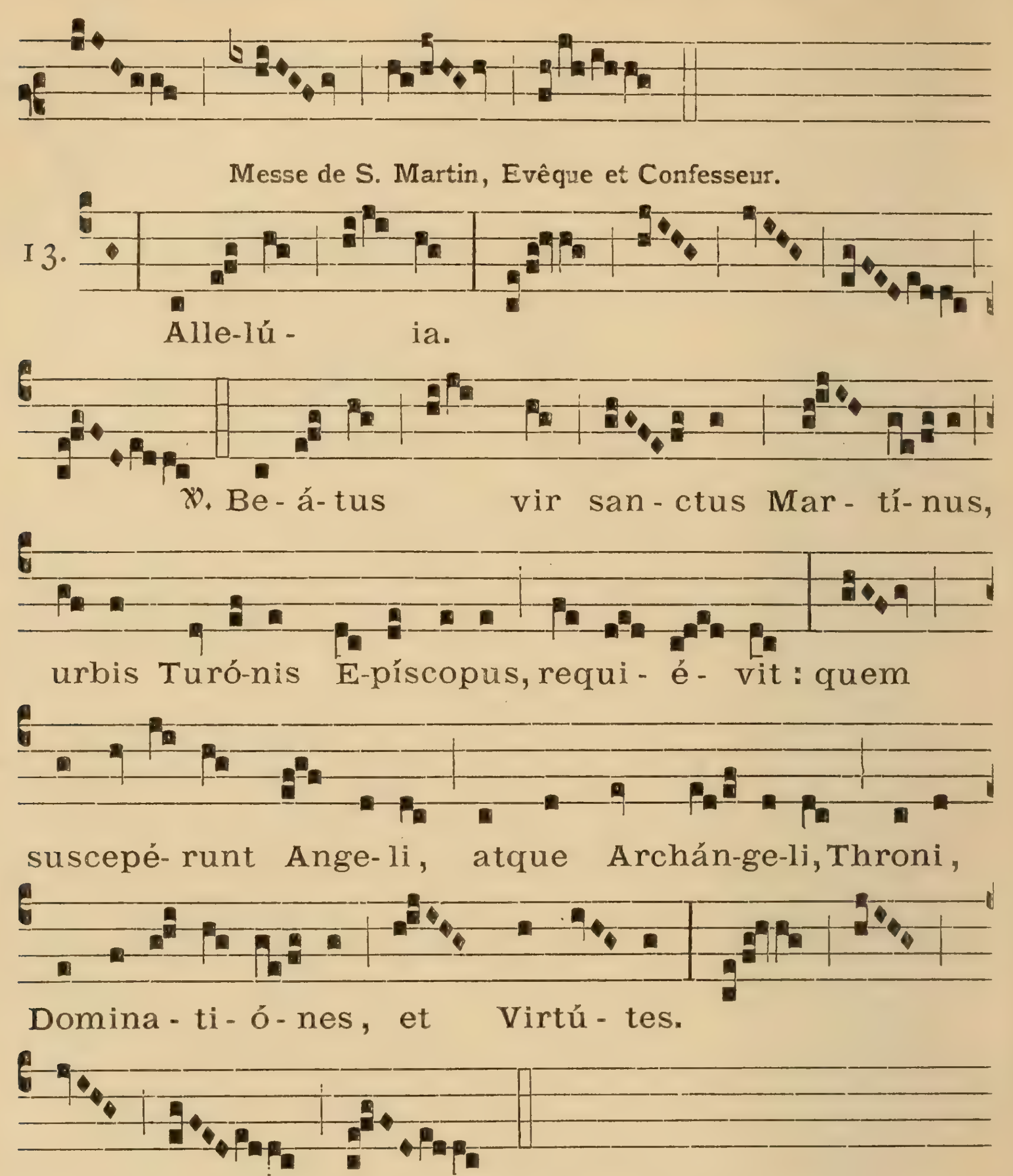




L'Edition La Caille, suivie à Lyon et à Paris (nº 67), donne à ce morceau le ton suivant :




℣.Sancte Mí - cha- el Archán - ge-le, de-fénde
nos in prœ - li- o: ut non per- e- á - mus in
tremén- do judí - ci- o.
Octave de S. Pierre et S. Paul, Apôtres.
8.
Allelú - ia.
℣. Vos e - stis qui
permansí - stis me-cum in tenta - ti -
ó - nibus me - is : et e- go dispó - no vo - bis re -
gnum, ut sede - á- tis super thro - nos, ju- dicántes
du- ó - de-cim tri - bus Is - ra- el.
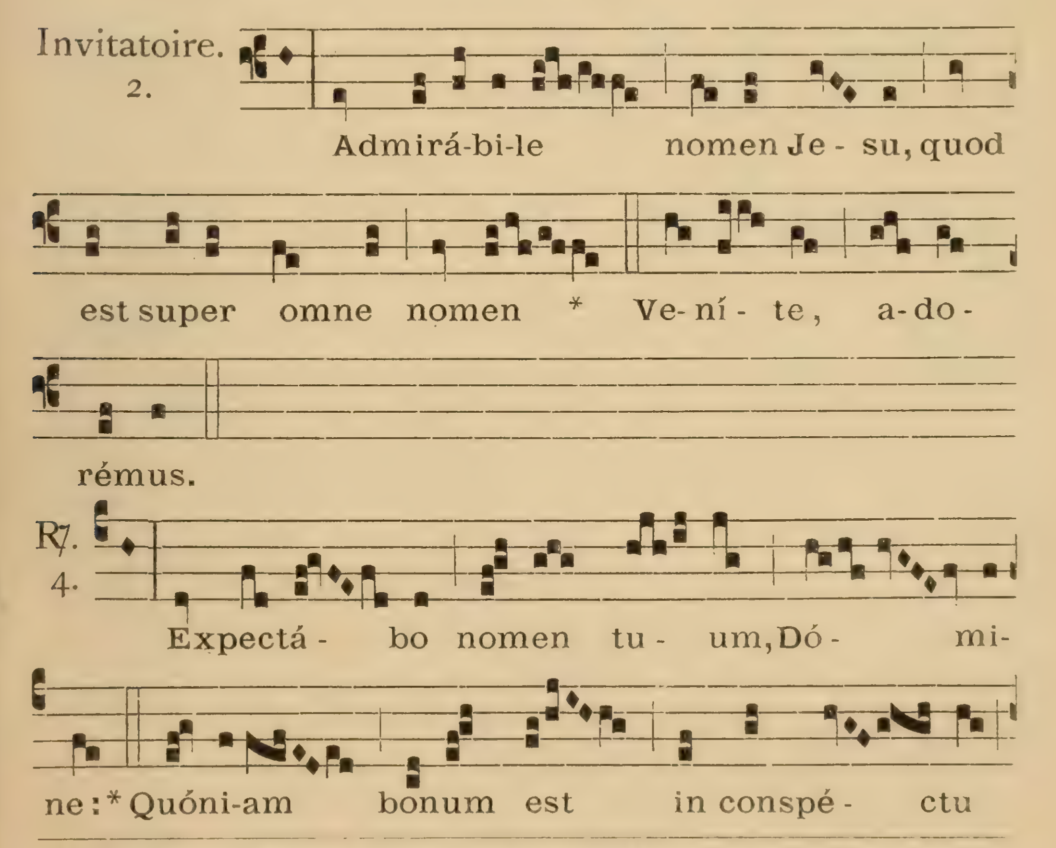


580. — C'est lors de la réforme du Bréviaire qu'a été institué l'Office de saint Joseph, dont le culte ne s'est pas célébré dès l'origine du Christianisme, parce que ce grand Saint est mort avant Notre Seigneur J.-C., et n'était considéré que comme l'un des Patriarches de l'ancienne alliance. C'est ainsi que saint Abraham, S. David, S. Isaïe, et les autres saints Prophètes ne figurent pas au Calen-

drier, et ne reçoivent pas, selon la Liturgie romaine, les honneurs de l'autel[1].
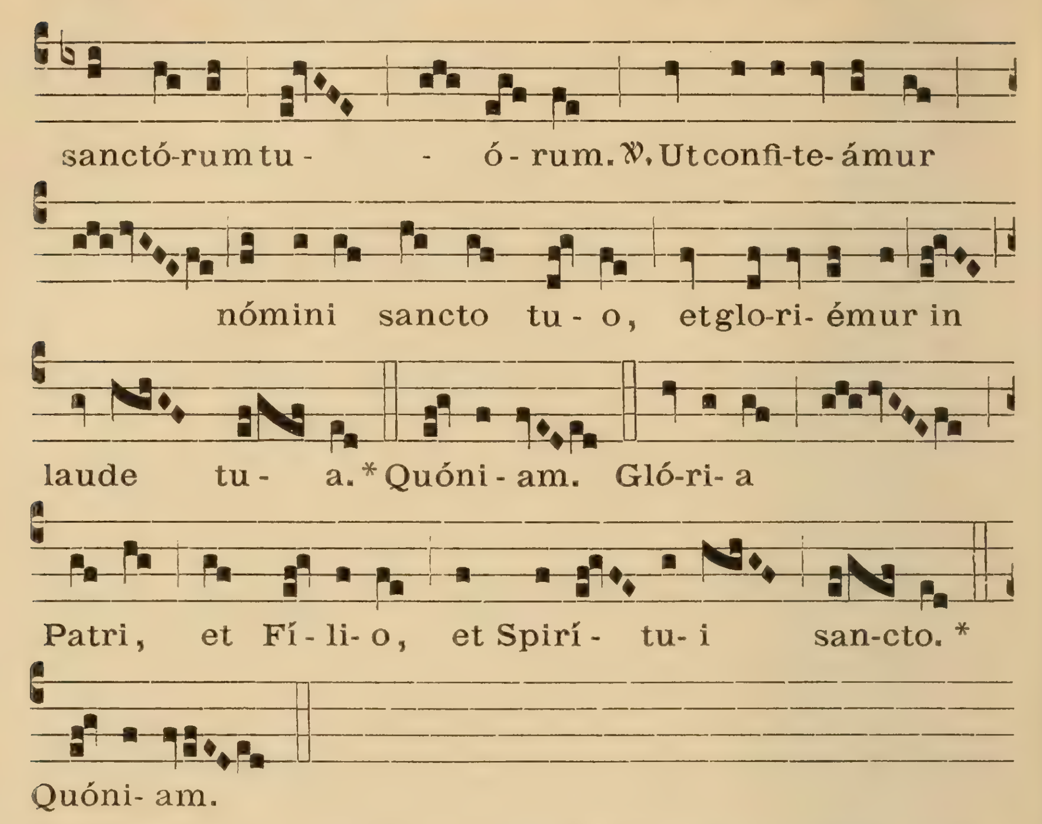
581. — Vient ensuite la fête du saint nom de Jésus, dont l'origine ne remonte également qu'à la fin du seizième siècle.

Au chant de la Messe de cette fête on peut assigner comme sources originales l'Introït du Mercredi-Saint, les Graduels et les Traits du troisième ton, l'*Allelúia* de la sainte Croix et le Verset des Rogations, l'Offertoire du IV. Dim. de Carême, et la Communion du XVI. Dim. après la Pentecôte.

On reconnaît également ce genre d'imitation dans le chant de l'Office.



[1] Les fêtes des saints Patriarches et Prophètes ont été concédées en ces derniers temps par les Souverains Pontifes aux Eglises d'Orient. A Jérusalem on célèbre en outre avec Octave la fête du Saint Sépulcre le II. Dimanche après Pâques.



582. — La plupart des Offices que nous venons de parcourir nous montrent dans leur composition mélodique une particularité qui sert à les distinguer des anciens : les Antiennes se modulent et se présentent toujours selon l'ordre numérique des tons, de sorte que la première est du premier mode, la seconde du deuxième, et ainsi de suite. Elle sont ainsi disposées à la Sainte Trinité, à la fête Dieu, au Saint Nom de Jésus, à l'Office de S. Joseph, à la Visitation, et les Laudes, comme les Vêpres, sont soumises à cette règle toutes les fois qu'elles ont des Antiennes distinctes. A la Transfiguration et aux Laudes du S. Nom de Jésus[1], c'est le deuxième ton qui commence la série, et les autres viennent successivement dans l'ordre jusqu'au sixième, sur lequel se chante la cinquième Antienne. La même disposition s'applique également aux

[1] Edition de Valfray.

Répons des Matines, comme on peut le voir à la fête du Saint-Sacrement.

Cette méthode, qui consiste à assigner les tons l'un après l'autre aux Antiennes et même aux Répons, nous semble empreinte d'un caractère bizarre et puéril, en opposition avec le genre des anciens Offices de la Liturgie. En effet, soit qu'à l'origine les Psaumes aient été chantés seuls et successivement l'un après l'autre et sans interruption, soit que la rubrique ne leur ait adjoint qu'une Antienne comme aujourd'hui pendant le Temps pascal, certains Offices de la Liturgie actuelle, conformes à cette ancienne tradition, s'exécutent pour ainsi dire sur un seul ton : tout au plus l'une des Antiennes se module autrement que les autres pour créer une certaine variété, et rompre la monotonie. C'est ainsi que les trois Antiennes du même Nocturne se chantent sur un seul ton aux Matines du Jeudi et du Vendredi de la Semaine-Sainte, du Dimanche de la Pentecôte, de la Nativité de S. Jean-Baptiste, et de l'Assomption de la sainte Vierge Marie; et, si nous nous reportons au Commun des Saints, nous trouvons en certains Nocturnes la même uniformité, et des cinq Antiennes des Vêpres, le plus souvent quatre sont du même ton. Cet ancien systême est donc bien différent de celui que les Offices nouveaux lui ont substitué : il repose sur l'unité de ton, et la variété n'en est exclue que parce que les anciens usages la rejetaient.

583. — Nous n'avons plus à rappeler que les institutions dont l'origine ne remonte pas au-delà du XVII siècle.

La fête des saints Anges Gardiens a été établie sous le Pontificat de Paul V, qui régna à Rome depuis 1605 jusqu'à 1621.

Les parties de la Messe propres à cette fête trouvent leurs modèles parmi nos exemples précédents (nº 371 à la fin, et nº 556); mais le chant en a été modifié dans le Graduel de Reims et Cambray, où l'Offertoire exprime les modulations des Répons du deuxième ton.

Les Antiennes de l'Office ne sont plus disposées dans l'ordre numérique comme auparavant (n° 582).

584. — La fête du saint Nom de Marie, dont l'Office et la Messe se tirent du Commun de la bienheureuse Vierge, a été instituée en 1685 par Innocent XI. en souvenir de la célèbre victoire par laquelle Sobieski, roi de Pologne, a forcé les Turcs à lever le siège de Vienne.

585. — La fête du Sacré-Cœur a été célébrée à Marseille dès 1720 pendant la peste qui désolait cette ville, et a été concédée depuis à plusieurs diocèses en particulier, mais elle n'a été étendue à l'Eglise universelle que par décret du Pape Pie IX. le 23 Août 1866.

Dans les Editions de Douillier et Bernandat (nos 66 et 67), le chant est tout entier de composition nouvelle, sauf le Graduel, qui n'est autre que le cinquième Répons des Matines du Samedi-Saint, et les Antiennes de l'Office sont disposées dans l'ordre des tons.

La Commission de Reims et Cambray a suivi, pour la Messe, l'Introït *Ego clamávi* de la Vigile des Apôtres, le Graduel *Christus factus est*, l'*Allelúia* du temps de Noël, l'Offertoire du deuxième Dimanche de l'Avent, et les Communions *Dícite pusillánimes* (n° 555), et *Fidélis servus.* Pour l'Office elle a reproduit à peu près l'édition de Bernandat, mais le chant de l'Ant. *Impropérium* est tiré de l'Ant. *Innocéntes pro Christo* des SS. Innocents.

586. — La fête des Sept Douleurs en Carême a été instituée par Benoît XIII. en 1725, et celle du mois de Septembre doit son origine au Pape Pie VII. qui l'a créée en 1814 à l'occasion de son retour de Fontainebleau, où il avait été retenu en captivité par le despote qui gouvernait alors la France.

Nous donnerons comme exemples, d'après l'Edition de Bernandat, les deux Antiennes à *Magníficat* de la seconde fête, qui ont été composées au commencement de ce siècle.

Ant. I.
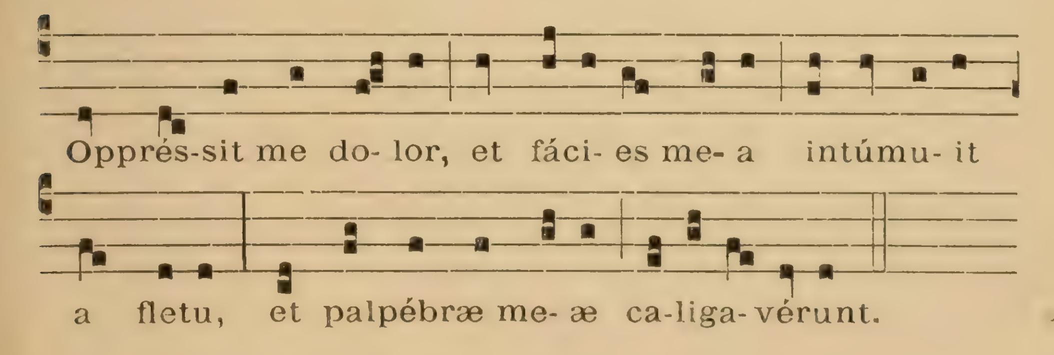
No-lí- te me con-sideráre quod fusca sim, qui-a deco-lo-rá-vit me sol : fí- li- i ma-tris me-æ pu-gnavé-runt con-tra me.

Ant. I.

Opprés- sit me do- lor, et fá-ci- es me-a in-túmu- it a fletu, et pálpebræ me-æ ca- liga- vérunt.

Remarquons dans la première Antienne une fausse modulation sur le Verbe *considerráre*, et dans la seconde un défaut de quantité sur *pálpebrae*, et bien que ces deux morceaux aient la forme du chant grégorien, ils s'en écartent visiblement par leurs terminaisons.

L'Ant. *Oppréssit me*, tout en conservant ses principales modulations, serait plus correcte, si elle était reproduite ainsi :
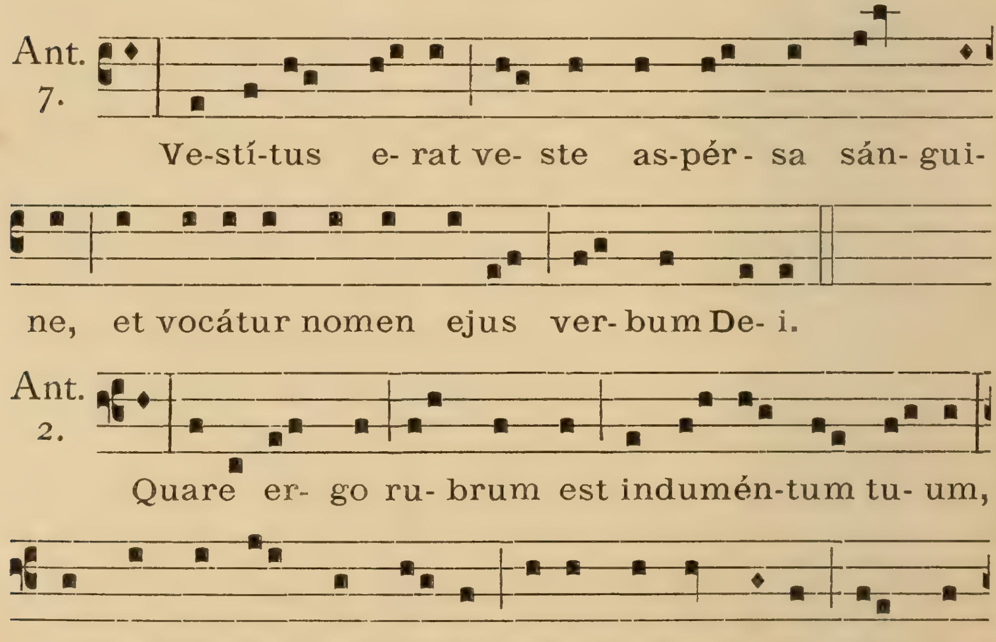


587. — Le Patronage de saint Joseph, déjà célébré à Venise depuis plus d'un siècle, a été concédé en ces derniers temps à toute l'Eglise.

Le chant de l'Office est tiré de la fête même de saint Joseph, et celui de la Messe est presque tout entier d'imitation dans le Graduel de Reims et Cambray, mais, sauf le premier *Allelúia*, il ne contient dans Douillier aucune trace des mélodies grégoriennes.

588. — Enfin Pie IX a institué la fête du Précieux Sang en souvenir de son retour de Gaëte, où il s'était réfugié en 1849 lors de l'invasion de sa ville de Rome par les Garibaldiens, et il a fait composer le nouvel Office de l'Immaculée Conception, qu'il a rendu obligatoire par décret du 25 Septembre 1863.

On a mis à contribution pour le chant de ces deux fêtes, comme pour les précédentes, les anciens modèles de la musique sacrée, ou des formules de nouvelle création.

Nous donnons quelques Antiennes du Précieux Sang d'après la version de Bernandat.
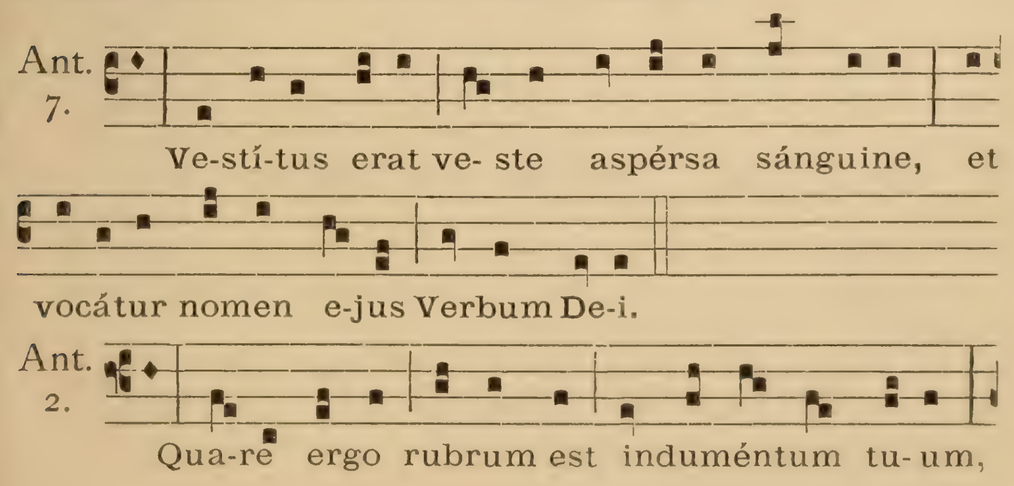


culá- ri.

Ant. I. Ac- ces- sí-stis ad Si- on mon - tem, et civi- tá-tem De- i vi- vén-tis, Jerú- salem cœlé- stem, et te- sta- mén- ti no- vi me-di- a- tó- rem Je- sum, et sángui- nis aspersi- ó- nem mé- li- us loquén- tem quam Abel.

On remarque dans ces Antiennes, sans parler de l'étrange intonation de la dernière, les nombreuses notes syllabiques de même ton, qui leur ôtent en grande partie leur caractère harmonique.

Elles se rapprocheraient bien plus du style grégorien, si elles étaient traduites de cette manière :



et ve-stiménta tu-a sicut calcánti- um in torcu-

lá-ri.

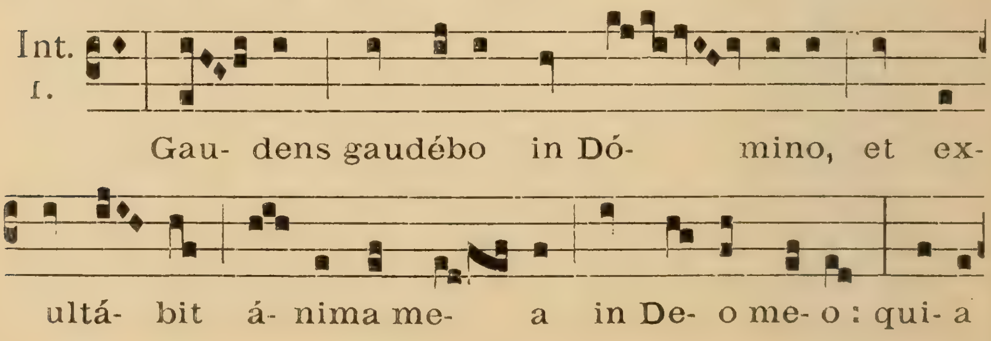
Ant. I. Accessí- stis ad Si-on mon-tem, et civi- tátem

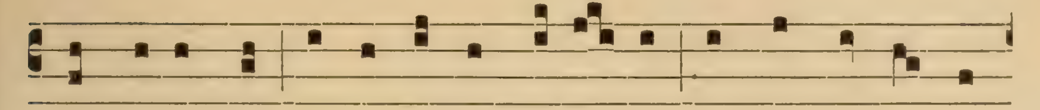
De- i vi- véntis, Jerúsa-lem cœléstem, et Te-staménti

novi me-di- ató- rem Jesum, et sánguinis aspersi-ó-

nem mé-li- us loquéntem quam Abel.

L'Introït de l'Immaculée Conception a été ainsi composé pour les Eglises qui suivent le chant de Douillier :

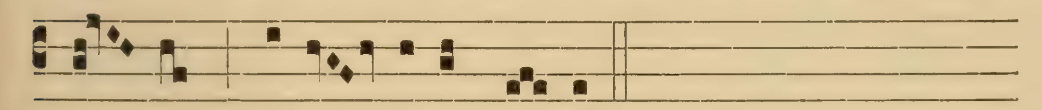




índu- it me ve- stiméntis sa-lú- tis, et indumén-to



justí- ti-æ cir-cúmdedit me, qua- si spon- sam or-



ná- tam moní- libus su- is.

Ce chant, d'une incontestable grandeur, rappelle certaines compositions de la Liturgie gallicane du siècle dernier, mais les formules du genre grégorien y font complètement défaut.

589. — Le Propre des Saints contient beaucoup d'autres Offices de création récente : nous nous contenterons de les désigner par le nom des titulaires et dans l'ordre du Calendrier.

S. Ignace, Evêque et Martyr,	le 1er Février.
S. Paul de la Croix,	le 28 Avril.
S. Philippe de Néri,	le 26 Mai.
S. François Caracciolo,	le 4 Juin.
S. Boniface, Evêque et Martyr,	le 5 Juin.
S. Louis de Gonzague,	le 21 Juin.
Notre-Dame du Mont Carmel,	le 16 Juillet.
S. Camille de Lellis,	le 18 Juillet.
S. Jérôme Emilien,	le 20 Juillet.
S. Ignace, Confesseur,	le 31 Juillet.
S. Alphonse Marie, Evêque et Docteur,	le 2 Août.
S. Joachim, le Dim. dans l'Octave de l'Assomption.	
S. Joseph Calasanz,	le 27 Août.

S. Joseph de Cupertin, le 18 Septembre.
S. Jean de Kenti, le 20 Octobre[1].

Remarquons que les trois Messes de S. Paul de la Croix, de S. Jérôme Emilien, et de S. Alphonse Marie ont été concédées pour tous les temps de l'année, et contiennent les parties nécessaires pour être dites après la Septuagésime et pendant le Temps pascal.

590. — Les Offices qui figurent au supplément du Missel et du Bréviaire, comme les fêtes de la Passion pendant le Carême et celles en l'honneur des divers caractères de la bienheureuse Vierge Marie, sont pour la plupart d'institution toute récente, mais comme ils ne sont encore concédés qu'à quelques Eglises particulières, ils ne rentrent pas dans le cadre de notre étude.

Chapitre XI. — GRADUEL DE TEMPORE ET DE SANCTIS. (EDITION DITE DE PAUL V.)

591. — Nous voudrions avoir plus d'espace et de temps pour nous occuper du Graduel *de Témpore et de Sanctis*, que nous avons déjà signalé (n° 72), et nous aimerions à en faire de nombreux extraits pour les mettre en regard des vraies cantilénes de saint Grégoire; mais, obligés de nous restreindre, nous nous contenterons de reproduire quelques exemples, qui seront suffisants pour démontrer à quel excès de pauvreté ce chant a été réduit tant pour la substance qu'au point de vue du rhythme et de l'harmonie, et, pour le qualifier et le faire apprécier à son exacte valeur, nous invoquerons le suffrage du Père Jé-

[1] Au moment de mettre sous presse, nous apprenons, par l'Encyclique du 30 Septembre 1880, que sa Sainteté le Pape Léon XIII a institué avec Messe propre, et fixé au 5 Juillet la fête de S. Cyrille et S. Méthode, Apôtres des Slaves, qui vivaient vers le milieu du IX. siècle et sont venus à Rome sous Adrien. II. L'Eglise Russe, devenue depuis longtemps schismatique, doit son origine à S. Méthode, et emploie pour sa Liturgie le Slavon, qui, comme le latin, est aujourd'hui une langue morte.

suite Lambillotte, qui, dans une matière où il excellait, peut à juste titre passer pour l'un des maîtres les plus compétents : ses réflexions viendront corroborer les nôtres, et prouver si notre jugement sur cette fâcheuse édition a été trop sévère.

Pour éviter les répétitions, nous prendrons dans le Graduel *de Témpore et de Sanctis* quelques-uns des exemples que nous avons reproduits d'après l'Edition de Reims et Cambray combinée avec les anciens Manuscrits, et auxquels il suffira de se reporter pour les comparaisons.

592. — **Graduel de la troisième Messe de Noël** (nos 349 et 359).

Ton. V.

Vidé- runt o- mnes fi- nes ter- ræ salutá- re De- i no- stri : ju-bilá- te De- o o- mnis ter- ra. ℣. No- tum fecit Dó- minus sa- lutá- re su- um : ante conspéctum gén- ti- um reve-lá- vit jus-tí-ti- am su- am.

Ce morceau, qui commence par suivre les règles du chant grégorien, s'en écarte bien sensiblement dans la phrase *salutáre Dei nostri* : la quarte supérieure répétée deux fois donne lieu à une fausse modulation, et le repos
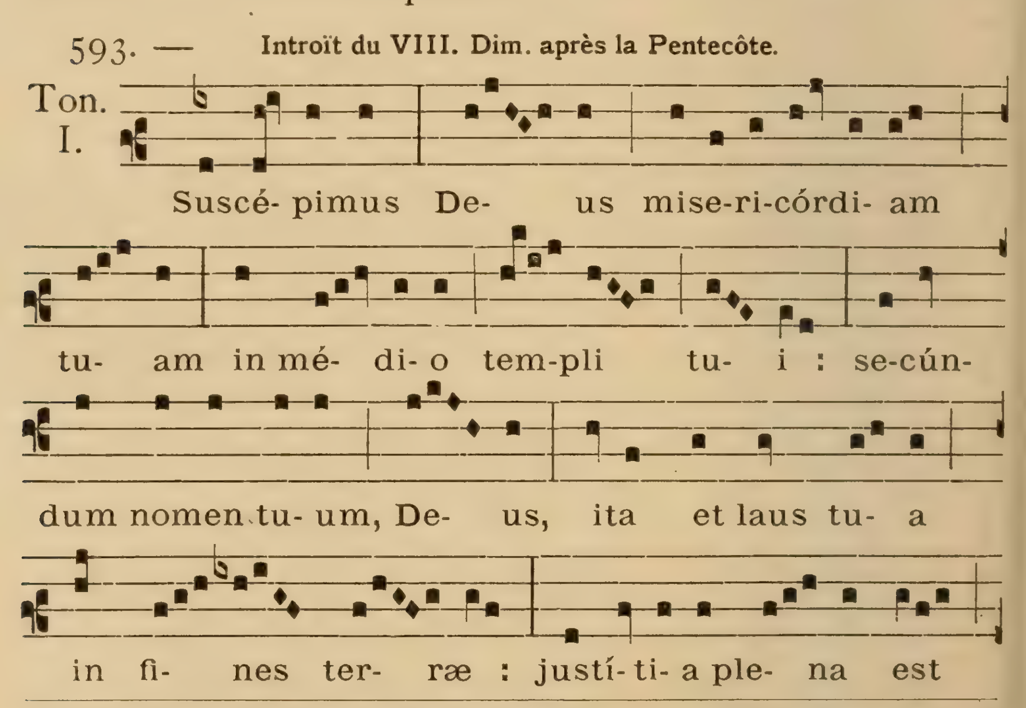
sur la sixte produit une sorte de sifflement fort peu agréable [1].

Mais nous passerons ici la parole au Père Lambillotte.

Après avoir reproduit le Graduel *Vidérunt* selon la Version de Nivers, maître de chapelle de Louis XIV., il le copie sur l'Edition de Malines de 1848, entièrement conforme à celle de Paul V., et s'exprime ainsi [2] :

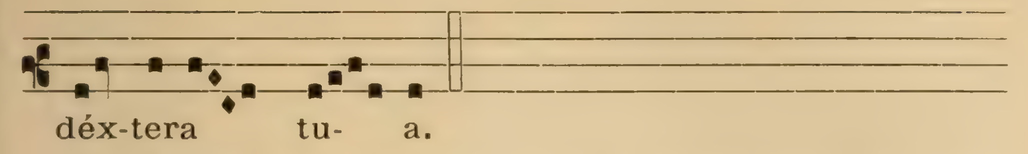
" On remarque aisément que le chant est ici bien autrement dénaturé que dans l'exemple tiré du Graduel de Nivers : que serait-ce si nous pouvions ainsi reproduire, en le comparant, l'Antiphonaire entier? Voilà ce qui arrive lorsque le goût individuel appuyé sur les règles plus ou moins comprises, se permet de toucher aux monuments antiques. La manie du changement conduit à une épouvantable confusion, du sein de laquelle on peut à peine déterrer les traditions premières. "

593. — **Introït du VIII. Dim. après la Pentecôte.**



[1] Les phrases mélodiques ne peuvent jamais commencer ni finir sur la sixte : *Princípia et fines distinctiónum mínime licet ad sextas exténdere.* (Gui d'Arezzo, Microlog. c. xii. p. 13.)

[2] Esthétique du chant grégorien, Paris, Adrien Leclerc, 1855 in 8°.



La phrase la plus incorrecte et la moins musicale, dans ce morceau, atteint tout à la fois les deux extrémités de l'échelle tonale sur *templi tui*, tandis que ses limites naturelles se trouvent sur l'*ut* et sur le *fa*, car d'un côté la quarte supérieure, et de l'autre la tonique précédée d'une tierce de notes conjointes annoncent un style bizarre et empreint d'une excentricité par trop marquante.

Après ce passage si peu harmonique vient une longue suite de notes syllabiques et unissonnantes interrompue seulement par un trait de l'ancien chant, qui n'apparaît, sur *Deus*, que comme une épave échappée au naufrage. Cette sorte de psalmodie sans rhythme au milieu d'un Introït, n'est en réalité, comme la phrase précédente, que de la nouveauté et le produit d'une imagination inconsciente, sinon réfractaire.

594. — **Offertoire de la Messe — Lætabitur.** — (nº 208).

Ton. VIII.

Posu- í- sti Dó- mine in cá- pite

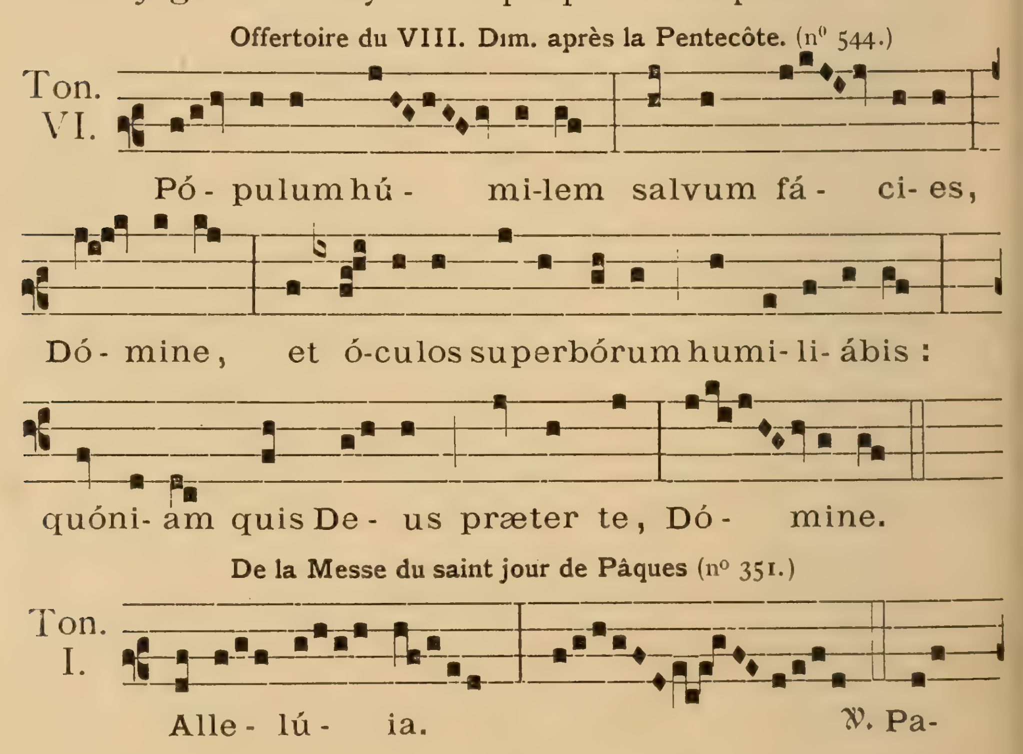
e- jus co- ró- nam de lápide pre- ti- ó- so :

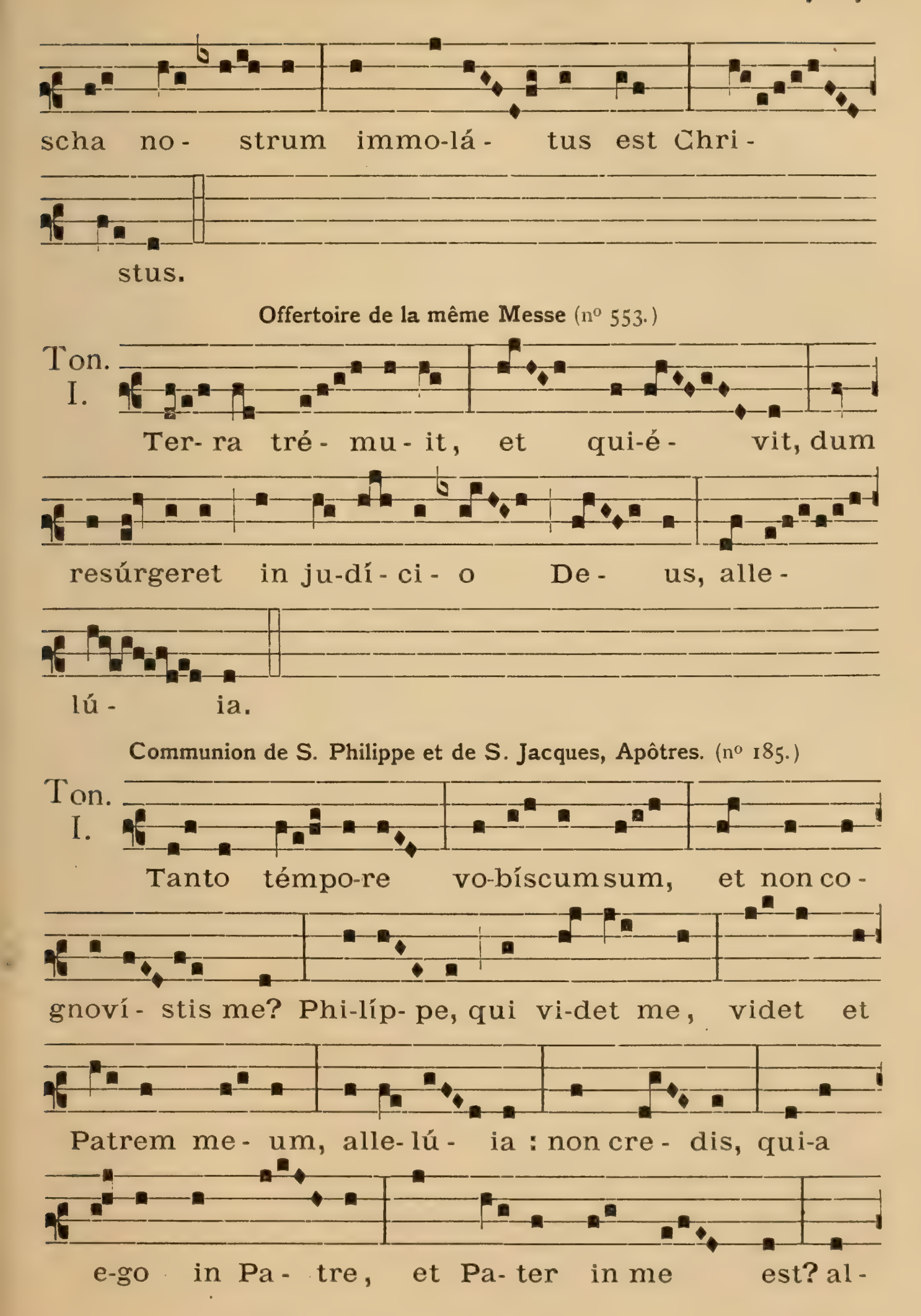
vi- tam pé- ti- it a te, et tribu-

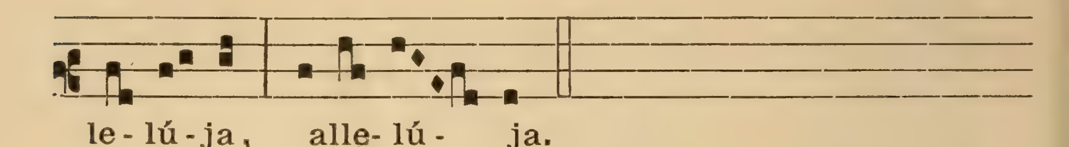
í- sti e- i, Alle- lú - ia.

Les deux suites de notes obliques sur *pretióso* et le pronom *ei*, sans être bien défectueuses sous le rapport mélodique, n'en présentent pas moins une certaine singularité, et la chute en *fa* qu'on remarque sur *vitam* et *tribuísti* nous paraît absolument irrégulière, parce que le chant remontant subitement d'une tierce, le contraste entre les deux termes est par trop sensible. Enfin la pause fixée sur le *si* au milieu de la seconde partie, avait sa place naturelle sur l'*ut*, car la note douteuse, ayant été rejetée comme dominante, ne peut que bien rarement terminer une phrase du huitième ton, et ici elle produit un fort mauvais effet.

595. — L'auteur de l'Edition de Paul V. ne s'est pas contenté d'écourter le chant de S. Grégoire et d'en altérer le rhythme : il a encore eu la hardiesse ou plutôt la présomption d'en changer la tonalité, de sorte que des cantilénes de la plus pure et de la plus belle harmonie ont fait place à des chants de fantaisie et sans caractère déterminé. On en jugera au moyen de queques exemples.
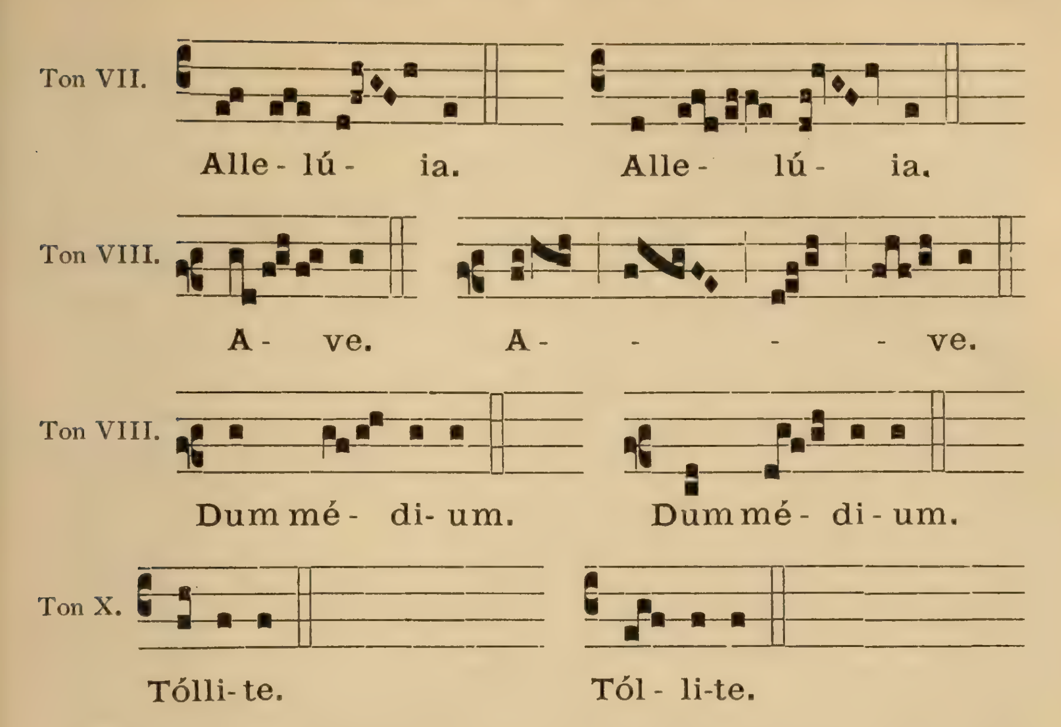



scha no - strum immo-lá - tus est Chri -
stus.
Offertoire de la même Messe (nº 553.)
Ton. I.
Ter- ra tré - mu - it, et qui-é - vit, dum
resúrgeret in ju-dí - ci - o De - us, alle -
lú - ia.
Communion de S. Philippe et de S. Jacques, Apôtres. (nº 185.)
Ton. I.
Tanto témpo-re vo-bíscum sum, et non co -
gnoví - stis me? Phi-líp- pe, qui vi-det me, videt et
Patrem me - um, alle- lú - ia : non cre - dis, qui-a
e-go in Pa - tre, et Pa- ter in me est? al -



Ce dernier morceau n'est pas dépourvu de rhythme ni d'harmonie, mais il n'a pas de type dans le système grégorien, et il ne conserve du chant primitif que la phrase qui commence la dernière partie.

596. — Quelques intonations comparées.

	Edition de Paul V.	Anciens Manuscrits suivis à Reims et Cambray.
Ton I.	Ro- rá- te.	Ro- rá- te.
Ton I.	Gaude - ámus.	Gaude - ámus.
Ton II.	Al-le- lú - ia.	Alle-lú- ia.
Ton III.	Nunc sci- o.	Nunc sci- o.
Ton IV.	Resurréxi.	Resur-ré-xi.
Ton VI.	Glo-ri- abún - tur.	Glo-ri- a- bún- tur.
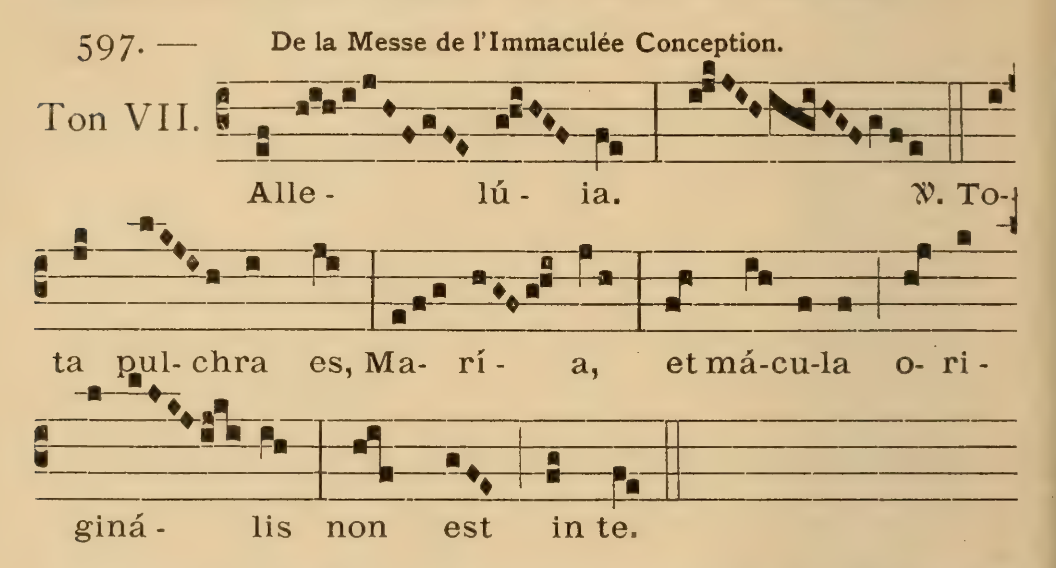


On remarquera que chaque intonation de notre tableau commence, dans l'Edition de Paul V, au degré de la finale: c'est une règle que l'auteur s'est imposée dans tout son ouvrage, et qui a été pour lui une cause fréquente d'addition et de mutilation. Il a suivi en cela l'exemple de tous les réformateurs du chant, qui, comme le fait justement observer le Père Lambillotte, ont toujours eu la prétention d'appliquer les règles, mais celle que nous relevons est en opposition formelle avec la méthode des anciens manuscrits, et n'est absolument d'aucune utilité pour l'exécution de la musique sacrée, car, comme nous le verrons, pour donner le ton à un morceau, ce n'est pas la finale, mais la dominante qu'il faut toujours consulter.

Achevons de démontrer par quel genre de nouveauté se distingue le chant dans le Graduel *de Témpore et de Sanctis*. L'exemple que nous allons reproduire n'est pas l'œuvre des musiciens de Paul V., parce qu'il n'a été composé que depuis quelques années, mais il accuse le même travail que l'ensemble du livre, où règne une sorte d'unité

de conception qui n'a rien de commun ni avec les anciens manuscrits, ni avec aucune des Editions modernes.

597. — **De la Messe de l'Immaculée Conception.**



On peut comparer ce morceau avec le ℣. *Epulémur* (n° 351), qui est du même ton, et excède également d'un degré la quarte supérieure, mais quelle différence entre les deux rhythmes?

598. — L'Edition de Paul V., publiée par le chevalier Pustet jouit d'un privilége qui, si elle n'était pas aussi défectueuse, pourrait servir à la propager et à la répandre : par un bref en date du 30 Mai 1873, elle a reçu l'approbation du Pape Pie IX. de sainte mémoire, qui la recommande aux Ordinaires des diocèses, et à tous ceux qui, dans chaque église, ont la direction de la musique sacrée.

Le bref se base sur ce que les livres du chevalier Pustet sont conformes au chant grégorien, mais nous venons de voir, en compagnie du Père Lambillotte, combien ils s'en éloignent, et combien ils en ont mutilé la substance et altéré le rhythme.

Une seconde raison invoquée par le souverain Pontife est le principe d'unité, qui doit s'appliquer aussi bien au chant qu'aux autres parties de la Liturgie, et qu'il est désirable de voir régner partout comme à Rome. Ici nous re-

marquerons que, même dans la ville éternelle, l'unité n'est plus possible aujourd'hui, parce que le chant ecclésiastique y est à peu près partout abandonné. En effet, si l'on en excepte la chapelle Sixtine, toutes les Eglises à Rome ont pris l'habitude de chanter les Offices en musique, et, ce qui est remarquable, elles appliquent ce systême à l'Office tout entier, sans en rien omettre, et sans y joindre des textes étrangers comme l'abus s'en est malheureusement introduit en France : l'Offertoire et la Communion, comme l'Introït et les autres parties de la Messe, tout se chante intégralement et sur le texte même au ton de la musique, et cet usage est également suivi à l'Office du soir. Avec ce système comment pourrait-on maintenir l'unité? Chaque Eglise possède son maître de chapelle et ses chantres, et chaque musicien a son genre particulier de composition, qu'il se garde bien de communiquer aux autres. Ce n'est donc qu'ici en France, où l'on fait encore en grande partie usage du chant ecclésiastique, qu'on pourrait avoir l'unité désirée par le Pape Pie IX., et rien ne serait plus facile de l'établir; nous possédons le vrai chant de saint Grégoire dans son intégrité, dans sa pureté primitive : l'Edition de Reims et Cambray l'a remis au jour et en a conservé la substance, sinon le rhythme, aujourd'hui assez difficile à retrouver. Pourquoi donc ne pas revenir à cette édition et n'en pas prescrire l'usage aux Ordinaires? Elle jouit de la même prérogative que les livres du chevalier Pustet; elle a également obtenu l'autorisation, pour les Eglises de France, et c'est le Pape Pie IX. lui-même qui l'a accordée, comme le démontrent les deux documents que nous allons reproduire.

Lettre de son Eminence le Cardinal Gousset, archevêque de Reims, à MM. Jacques Lecoffre et C[ie], libraires à Paris.

“ Je suis heureux de vous annoncer que le *Graduale Romanum* que nous venons de publier, à la demande que je vous en ai faite conjointement avec son Eminence le Cardinal Giraud, archevêque de Cambray, d'heu-

reuse mémoire, et sous la direction d'une commission spéciale, a été remis à N. S. P. le Pape, et que sa Sainteté, l'ayant fait examiner, l'a déclaré substantiellement conforme au chant grégorien, et en a autorisé l'usage. "

" Paris le 20 Juin 1851.

Lettre adressée par sa Grandeur Mgr Reignier, archevêque de Cambray, à MM. Jacques Lecoffre et Cie, éditeurs à Paris,

" Par une lettre en date du 13 Octobre, Mgr l'Archevêque de Myra, Nonce Apostolique à Paris, m'a fait l'honneur de m'informer que Notre Très-Saint Père le Pape ayant fait examiner par les plus habiles professeurs de chant grégorien attachés à la chapelle papale le Graduel romain que vous venez d'imprimer, et dont une commission nommée par leurs Eminences les Cardinaux Gousset, Archevêque de Reims, et Giraud, Archevêque de Cambray, a préparé l'Edition, ce travail a été jugé *régulier dans sa substance*, et que sa Sainteté a vu avec satisfaction *qu'il offre l'avantage de pouvoir être mis en usage dans les Eglises de France.* "

" Cambray le 29 Novembre 1851.

Cette dernière disposition restreint la portée du bref du 30 Mai 1873 (n° 598). Si l'édition de Paul V. est devenue obligatoire, ce ne peut être que pour l'Italie et les pays qui en font usage; pour la France c'est l'édition de Reims et Cambray qui est recommandée aux Ordinaires au nom du Pape Pie IX. Nous pouvons donc nous rassurer : le chant du chevalier Pustet ne saurait jamais nous être imposé.

Chapitre XII. QUELQUES REGLES POUR L'EXECUTION DU CHANT ET LA RECITATION.

599. — Nous terminerons en exposant quelques règles propres à faciliter l'exécution du chant et la récitation.

Dans toute diction, soit qu'on chante ou qu'on récite, il faut prononcer et articuler distinctement les syllabes, et celles qui se suivent ne doivent pas être liées comme si elles n'en formaient qu'une seule. Ainsi les deux dernières du verbe *áudio* doivent être entendues séparément, *áudi-o*,

de sorte qu'on ne peut les prononcer comme le mot français *ciel*.

Il faut donner aux voyelles le son qui leur convient, afin de faire bien comprendre le texte chanté ou récité.

L'*e* se prononce dans le latin comme notre *e* ouvert, lorsqu'il est suivi d'une consonne appartenant à la même syllabe, ou de la lettre *r*, *et*, *pater*, *super*, *omnem*, *sapiéntes*, *misericórdia*, *líbera*, et comme l'*e* fermé quand il est à la fin de la syllabe, *mei*, *Deus*, *secúndum*, *dele*, *vere;* mais il faut bien se garder de lui donner le son de l'*i*, et, pour éviter ce défaut, il convient, surtout dans les passages les plus aigus, de le rapprocher autant que possible de l'*e* ouvert, de manière à le faire entendre clairement des assistants.

Il ne faut pas confondre l'*o* avec l'*a*, et dire, *Daminus* pour *Dominus*, ni intercaler le son de l'*i* entre deux voyelles, *Deius*, *meius*, pour *Deus*, *meus*, qu'on doit prononcer ainsi : *De-us*, *me-us*.

On ne saurait apporter trop de soin à éviter ces prononciations vicieuses, qui dénotent ordinairement l'ignorance ou le défaut de goût.

600. — Il faut aussi éviter une trop grande célérité dans le chant ou la récitation, et surtout se garder de cette précipitation à laquelle les jeunes prêtres cèdent trop volontiers, même en chaire, et qu'ils font souvent dégénérer en une telle volubilité qu'il est impossible, avec l'attention la mieux soutenue, de les suivre et de se rendre exactement compte de l'enchaînement et du sens de leurs paroles. Le clergé ne célèbre pas pour lui seul, mais pour les fidèles, qui doivent avoir le moyen de suivre le texte chanté ou récité, autrement il vaudrait autant supprimer les Offices [1]. Le chant trop précipité, surtout dans la Psalmodie, manque

[1] Le clergé se figure aujourd'hui bien à tort que les fidèles doivent rester étrangers à tout ce qui se dit et se chante pendant les Offices, tandis que selon l'intention de l'Eglise ils sont appelés à y prendre part et à suivre sur le texte sacré lui-même le célébrant et le chœur. Cette louable coutume de mêler ainsi les accents de sa voix avec les chantres de nos Eglises a toujours été en usage dans nos contrées, et s'appuie sur une tradition très-ancienne et

de grâce et de netteté, et ne permet pas de distinguer les accents mélodiques et l'harmonie qu'il contient : il ne produit que des sons confus et sans caractère musical.

601. — On doit appuyer suffisamment sur les syllabes frappées de l'accent, et les distinguer des autres en les prolongeant d'une manière sensible dans la prononciation; mais si plusieurs mots de deux syllabes se suivent, on peut n'en accentuer qu'un sur deux pour laisser au chant ou à l'élocution sa souplesse et sa légèreté (n° 394).

602. — Il faut marquer exactement la différence des notes, les exprimer sans trop de rapidité et sans mouvements saccadés, tenir suffisamment les longues, et particulièrement les doubles ou unissonnantes, et comme elles n'ont toutes qu'une valeur approximative, les groupes mélodiques comportent moins de célérité s'ils sont peu étendus, mais deux notes unissonnantes s'expriment séparément l'une de l'autre lorsqu'elles n'appartiennent pas à la même syllabe mélodique, et dès lors la première devient plus longue que la seconde.
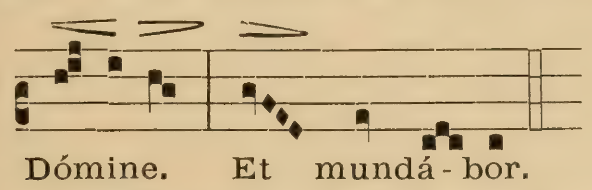
603. — On ne peut respirer ni arrêter la voix entre deux syllabes d'un même mot, et, lorsque des repos sont nécessaires, on doit toujours les placer entre les groupes mélodiques qui s'appliquent à la même syllabe.

constamment suivie jusqu'à nos jours. Nous en trouvons la preuve dans les livres qui, de temps immémorial, étaient entre les mains des fidèles, le Psautier et le Manuel, et qui viennent nous donner la mesure du degré d'instruction qui régnait autrefois dans le pays, car ils servaient en même temps à l'école et à l'Eglise. Le Psautier, dont le texte, tout en latin, avait l'accent tonique comme le Missel et le Bréviaire, était destiné aux hommes et contenait l'Ordinaire de la Messe, tous les Psaumes, répartis entre les sept jours de la semaine, et les Offices des Dimanches et des fêtes. Le Manuel, en latin et en français, était à l'usage des femmes, qui avaient le soin de lire dans la langue maternelle la sainte Ecriture avant d'en suivre le texte latin avec le célébrant et les chantres. C'est ainsi que les fidèles sont invités à s'unir aux prières qui se chantent ou se récitent à l'Eglise, et cette parole de nos ancêtres, *je dis ma Messe*, dont on fait aujourd'hui une sorte de risée, n'a rien que de très-conforme à la saine doctrine théologique. Nous pouvons d'ailleurs l'appuyer d'un exemple que personne n'osera récuser : le Souverain Pontife, après avoir dit sa Messe, ne manque jamais de suivre sur le Missel concurremment avec le célébrant celle à laquelle il assiste ensuite, et il nous est bien permis de garantir un fait dont nous avons été témoin.

Il faut rigoureusement observer les divisions du texte sacré, et les pauses qu'elles nécessitent selon les distinctions que nous avons marquées (n° 410), et les chantres qui alternent entre eux doivent surtout éviter de reprendre trop vite les uns après les autres. Pour conserver à la mélodie toute sa beauté, il faut laisser achever complètement la phrase qui finit, et marquer la séparation des deux parties par un intervalle de repos égal, selon les différents cas, à deux ou trois temps.

604. — Nous devons appliquer à l'exécution du chant les règles posées par Jean de Muris dans les trois vers qu'on a rapportés (n° 398) : Si la phrase mélodique est ascendante, la voix doit augmenter en intensité à mesure qu'elle s'élève de manière à faire entendre la pleine sonorité de l'accentuation sur la dernière note, et si le groupe est descendant, l'expression se fait en sens inverse : forte et énergique sur la première note, elle diminue insensiblement jusqu'à la dernière.

Les musiciens appellent ces modes d'exécution *crescendo* et *decrescendo*, et les indiquent ainsi au-dessus des notes.



605. — On peut également produire sur les notes longues et accentuées, et surtout sur les doubles ou unissonnantes, une espèce de tremblement connu en musique sous le nom de tremolo, et la symphonie appelée consonnance ou trille (n°s 382 et suiv.), qui consiste à faire entendre plusieurs sons sur la même note, et dont nous avons donné plusieurs exemples.

606. — Il faut imprimer au chant une allure vive et décidée, en faire bien sentir le caractère musical même dans sa simple récitation syllabique, et le distinguer constamment de la parole et de la lecture par un ton plus élevé

et des accents plus mélodiques, afin de frapper plus fortement l'attention des assistants.

607. — Il n'est pas rigoureusement nécessaire de savoir le latin pour bien réciter et bien chanter : il suffit d'appliquer exactement les distinctions que nous venons de rappeler, et qui suppléent facilement à la connaissance de la langue latine. En effet la quantité liturgique, toujours marquée par l'accent, sert, comme nous l'avons dit, à régler la récitation et le chant syllabique (n° 394), et, pour le chant composé, on n'a qu'à suivre la contexture mélodique de chaque morceau, et donner aux notes le sens musical qu'elles comportent, et qui se découvre et se devine aisément pour peu qu'on soit habitué à exécuter ou entendre les mélodies grégoriennes.

608. — On doit éviter en chantant cette espèce d'indolence et de langueur qui fait baisser le ton de la voix, et semble un indice de fatigue.

609. — Il ne faut jamais chanter à gorge déployée, mais élever et maintenir la voix sans effort au ton nécessaire, de manière à éviter les éclats et coups de gosier.

610. — La dominante, marquée au commencement de chaque morceau (n° 135), sert à régler le ton du chœur, qui, sauf quelques rares exceptions, doit être le même dans tout l'Office, quels que soient les différents modes des pièces chantées. Il ne faut donc pas s'attacher à la clef, mais toujours consulter la dominante pour donner le ton à chaque morceau, et il est bon d'en fixer à l'avance le degré d'élévation qui ne doit être ni trop haut ni trop bas, afin qu'on puisse saisir et goûter le caractère musical de la mélodie.

En appliquant notre règle la voix parcourt les tons depuis le grave jusqu'à l'aigu aussi aisément l'un que l'autre, car ils ont tous à peu près la même étendue. Le ton authentique ne s'élève régulièrement que d'une quarte au-dessus de la dominante, et, quand il est surabondant, ce qui est assez rare, il n'atteint le plus souvent la quinte su-

périeure que sur un point et par une seule note. Quant au ton plagal, il est moins élevé, et ne dépasse la dominante que d'une tierce ou tout au plus d'une quarte, de sorte qu'il n'est jamais, avec notre règle, plus aigu que l'authentique. On peut donc sans la moindre difficulté donner à la dominante dans tous les tons la même élévation de la voix, et ainsi le septième, que les chantres de certaines Eglises ont l'habitude abusive de trop abaisser, exige le même ton que le premier, autrement le défaut d'acuité lui ôte toute sa grâce[1]. Pareillement le cinquième et le treizième se règlent en tous points l'un comme l'autre, car les deux échelles ont leur note suprême au même degré[2].

611. — Dans les Hymnes, toute syllabe élidée devrait être marquée en italique, mais elle se prononce toujours aussi bien dans le chant que dans la récitation, et, comme elle fait excédant à la formule mélodique, on l'exprime sur le ton de la note suivante.

612. — D'après l'ancienne tradition de l'Eglise, rien ne doit se chanter au chœur en solo. Dans tous les anciens livres liturgiques, chaque partie de l'Office est toujours précédé de ces mots : *duo subdiáconi*, *duo cantóres*, *chorus*, deux sous-diacres, deux chantres, le chœur; on distinguait le premier et le second chœur, *primus chorus*, *secundus chorus*, et l'on ne voit nulle part l'indication d'un seul chantre. Il est pourtant d'usage aujourd'hui de ne faire les intonations qu'à une seule voix, mais hors de là les solos doivent être interdis : ils sont trop maigres et trop nus dans une Eglise, et font trop l'effet d'une mise en scène et d'une représentation theâtrale.

613. — L'orgue peut se faire entendre les Dimanches et les jours de fêtes solennelles, c'est-à-dire, doubles de

[1] Cet abaissement ne vient le plus souvent que de la routine de l'organiste, qui adapte au septième ton l'échelle en *ré*, en mettant le *sol* au degré de l'*ut*, et il est d'autant plus sensible que le septième ton n'excède que bien rarement la tierce supérieure à la dominante.

[2] Le treizième ton est abaissé par l'organiste de la même manière que le septième (voir la note précédente).

première et de seconde classe, mais non les Dimanches de l'Avent et du Carême. Néanmoins il est permis le troisième Dimanche de l'Avent appelé *Gaudéte*, le quatrième Dimanche de Carême, autrement dit *Laetáre*, le Jeudi-Saint jusqu'à la fin du *Glória in excélsis*, le Samedi-Saint depuis le commencement de cette Hymne, et toutes les fois qu'on officie en signe de joie pour un sujet grave, *pro re gravi.*

L'orgue ne fait ordinairement qu'alterner avec le chœur, c'est-à-dire, que l'un et l'autre ne se font entendre que tour à tour, mais le chœur doit toujours chanter le symbole ou *Credo* et tous les Psaumes en entier, le premier Verset des Hymnes et des Cantiques, les Versets pendant lesquels on doit être à genoux, le ℣. *Glória Patri*, et le dernier Verset ou doxologie des Hymnes. A l'Office et aux Messes des Morts, le tout doit se chanter sans orgue et sans instruments de musique[1].

On remarquera que toute partie exécutée par l'orgue doit être en même temps prononcée à haute et intelligible voix (au ton de la dominante) par un chantre du chœur, mais il vaudrait mieux exprimer les paroles du texte sacré sur le ton de l'orgue et en l'accompagnant de point en point toutes les fois qu'il suit les notes de la pièce chantée. *Sed adverténdum erit, ut quandocúmque per órganum figurátur áliquid cantári seu respondéri altérnatim Versículis Hymnórum aut Canticórum, ab áliquo de choro intelligíbili voce pronunciétur id quod ab órgano respondéndum est. Et laudábile esset, ut áliquis cantor conjúnctim cum órgano voce clara idem cantáret.* (*Coerimon Episcopor.*)

Régulièrement l'orgue ne devrait servir que d'accompagnement, et ce n'est qu'à cette fin qu'il a été institué, puisque, d'après la disposition que nous venons de citer, il faut toujours prononcer à haute voix et même chanter les parties de l'Office qu'il supplée. Au reste l'on doit s'abstenir, selon

[1] Voyez *Caeremoniale Episcopale jussu Clementis VIII reformatum.*

l'usage de Rome (n° 598), de mêler aux prières liturgiques des textes étrangers à l'Office qu'on célèbre, et surtout de remplacer les parties de la Messe par des *Ave María* ou autres motets du même genre. Il faut également éviter ce qu'on pourrait appeler les Messes blanches. Nous avons vu en ces dernières années, dans l'une des principales églises de Paris, qui autrefois étaient si régulières, chanter au chœur une Messe différente de celle que récitait le Célébrant. Le 24 Juin, dans l'Octave du Saint-Sacrement, le Chœur faisait entendre la Messe de l'Octave avec la Prose, pendant qu'on chantait à l'autel la Messe de saint Jean[1].

614. — Nous dirons ici quelques mots de la transposition que l'orgue ou tout autre instrument de musique rend nécessaire.

La gamme n'indique et ne montre que les notes, sans déterminer le son ou le ton qu'elles doivent émettre, et qui

[1] Ceci nous rappelle ce qui s'est passé dans nos campagnes au commencement du siècle, mais dans d'autres conditions. Lors de la constitution civile du Clergé, la plupart des Prêtres qui avaient refusé le serment, ou qui, après l'avoir prêté comme dans le diocèse de Châlons, l'avaient retracté lorsqu'on eut connaissance de la protestation du Pape Pie VI, se sont vus contraints d'abandonner leurs paroisses, et ont émigré les uns en Angleterre et les autres en Allemagne. Plus tard, pendant la Terreur, toutes les Eglises ont été fermées, et les cérémonies du culte partout interdites. Cependant sous le Directoire la liberté reprit naissance, et dans nos villages, les demoiselles ont été les premières à en profiter pour fréquenter les Eglises, où elles se réunissaient les Dimanches et les jours de fêtes pour réciter le chapelet et chanter les Vêpres. Le Consulat rendit la liberté plus complète, mais les Prêtres émigrés n'osaient pas encore rentrer en France. C'est alors que nos populations rurales reprirent l'usage de célébrer les Offices comme avant la Révolution. Nonobstant l'absence du Prêtre, on disait la Messe et les Vêpres, et, aux jours de fêtes, les Matines. L'instituteur, qui, dans ce pays, a toujours été clerc paroissial, faisait les fonctions de Célébrant, et la Messe se chantait comme si le Prêtre avait été à l'Autel; seul l'Evangile se récitait en français par respect pour la parole du Christ, tout le reste, sauf la Consécration et la Communion du Prêtre, se faisait comme à l'ordinaire, mais, au lieu du ℣. *Dóminus vobíscum*, l'Officiant disait *Dómine exáudi oratiónem meam* (n° 415), et, à la fin des Oraisons, comme au commencement de la Préface, il chantait : *In saecula saeculórum*, parce qu'on pensait que la terminaison *Per ómnia saecula saeculórum* ne pouvait être prononcée par une personne laïque.

Nous avons tenu à rapporter ce fait historique, qui prouve le zèle qu'avaient nos pères pour le service divin : loin de subir l'oppression des tyrans de l'époque et de fêter la décade, ils ont toujours su respecter le Dimanche et nos solennités religieuses.

est plus ou moins aigu selon le degré d'élévation que prend la voix dans l'intonation. Au contraire l'orgue ne produit que des sons, et ne peut par lui-même faire connaître les notes puisqu'il n'a aucun signe pour les désigner en concordance avec l'échelle diatonique; mais les musiciens considèrent le clavier comme une grande gamme, où les notes se distinguent au moyen du diapason, qui représente le *sol*, et dès lors elles acquièrent chacune à part un ton uniforme, invariable et toujours le même. C'est de là qu'est venue la nécessité de la transposition, car, si la voix imprime aux notes un autre ton que celui qu'elles ont sur le clavier, l'organiste est obligé de les changer, pour se mettre d'accord avec les chantres. Mais l'instrument serait aussi facile à mettre en jeu et à diriger, si, en le touchant, on ne s'attachait qu'aux sons qu'il produit, sans les désigner par le nom des notes, car un orgue ne contient réellement que des intervalles, qui, au moyen de la division du clavier en demi-tons, peuvent a volonté devenir majeurs on mineurs. Il suffirait donc de ne marquer que la dominante, et l'on en déduirait dans l'exécution les intervalles de seconde, de tierce, de quarte, etc, que la gamme présente entre les notes. On pourrait aussi se servir d'une clef mobile, qu'on transporterait à volonté le long du clavier, et qui donnerait aux notes la même position que dans l'échelle écrite. Ces deux méthodes rendraient la transposition complètement inutile, et l'on ne pourrait plus distinguer d'une manière absolue les sons d'un instrument de musique, ni dire, par exemple, en parlant d'une cloche, qu'elle fait entendre le *sol*, le *la*, car ce qu'on appelle aujourd'hui le *sol* dans l'échelle des sons, peut aussi bien figurer pour moi le *la* ou toute autre note, selon le degré d'acuité que prend ma voix.

615. — En achevant ces règles de l'exécution, nous rappellerons ce que doit être le caractère du chant ecclésiastique, qui est très-bien défini par saint Bernard : le chant, dit-il, doit exprimer la douceur, éviter la frivolité, frapper

agréablement l'oreille, toucher les cœurs, dissiper la tristesse, adoucir la colère, et enrichir comme une source féconde le sens du texte sacré : *Cantus suávis sit, ut non sit levis; sic múlceat aures ut móveat corda, tristítiam levet, iram mítiget, sensum lítterae fecúndet.*

616. — On ne doit pas oublier, en chantant, le principe énoncé dans l'Imitation de J.-C., *age quod agis*[1], faites ce que vous faites, c'est-à-dire, dans l'espèce, exécuter ce morceau comme il doit être chanté, et non d'une manière arbitraire et sans règle.

617. — Mais pour bien appliquer les enseignements que nous venons de tracer, il est nécessaire de posséder la science du chant et de la musique, et, pour l'approfondir suffisamment, il faut en faire le sujet continuel de ses études, et surtout joindre la pratique à la théorie. Ce n'est que par des efforts assidus et des répétitions fréquentes qu'on parvient à bien saisir et comprendre le sens musical de la mélodie, et à lui imprimer une exécution satisfaisante, et, à cet égard, nous rappellerons un usage qui était suivi autrefois, et que les chantres d'aujourd'hui ne doivent pas négliger : il ne suffit pas d'ouvrir son livre seulement lorsqu'on arrive au chœur, il faut au contraire étudier et préparer son Office à l'avance, afin de se rendre bien compte du genre de mélodie dont il est composé, car on est toujours sûr de ravir et émerveiller les assistants lorsqu'on prouve par une belle exécution qu'on est parfaitement maître de son sujet.

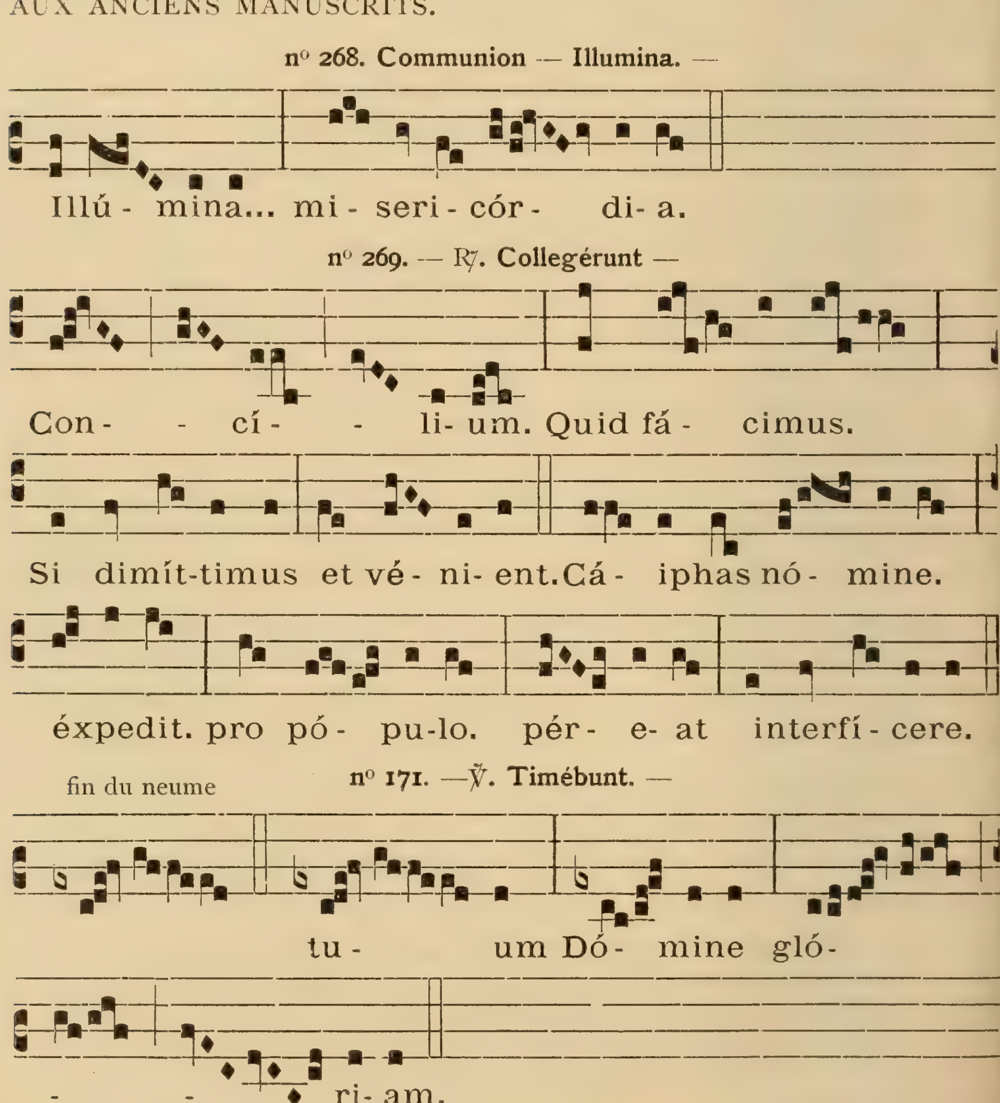
En terminant nous exprimerons le regret qu'il ne nous ait pas été donné d'enseigner et d'appliquer les règles que nous venons d'exposer : une exécution telle que nous la concevons serait bien supérieure à tout ce qu'on entend dans les Eglises, et produirait, dans la Psalmodie surtout, des effets bien différents de cette volubilité malheureusement trop à la mode, qui crée dans le chant et la récitation
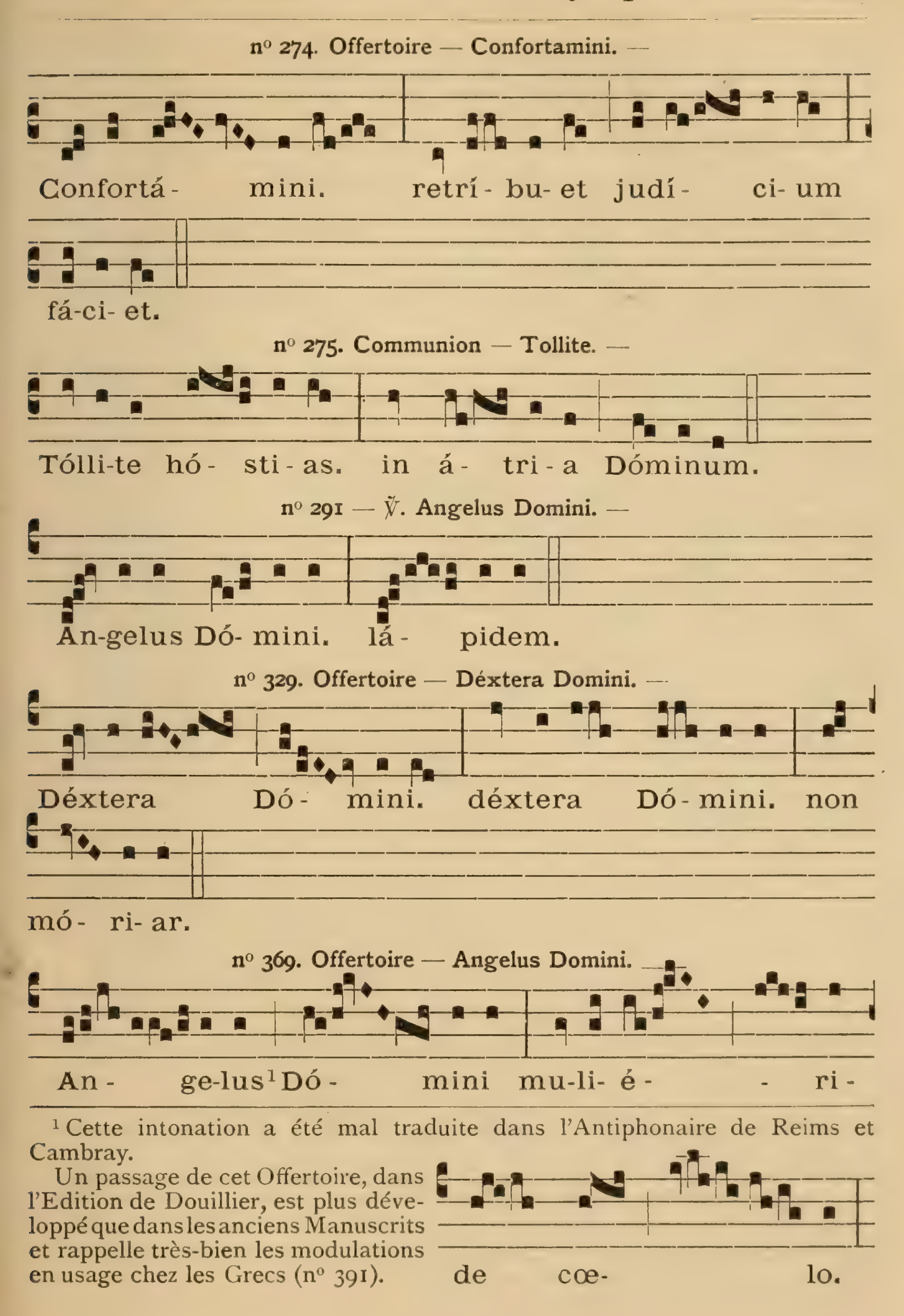
[1] Liv. III. ch. 47. 2.

une confusion déplorable, détruit l'accentuation, et ne permet plus de distinguer les plus belles nuances de nos formules grégoriennes.

Additions diverses.
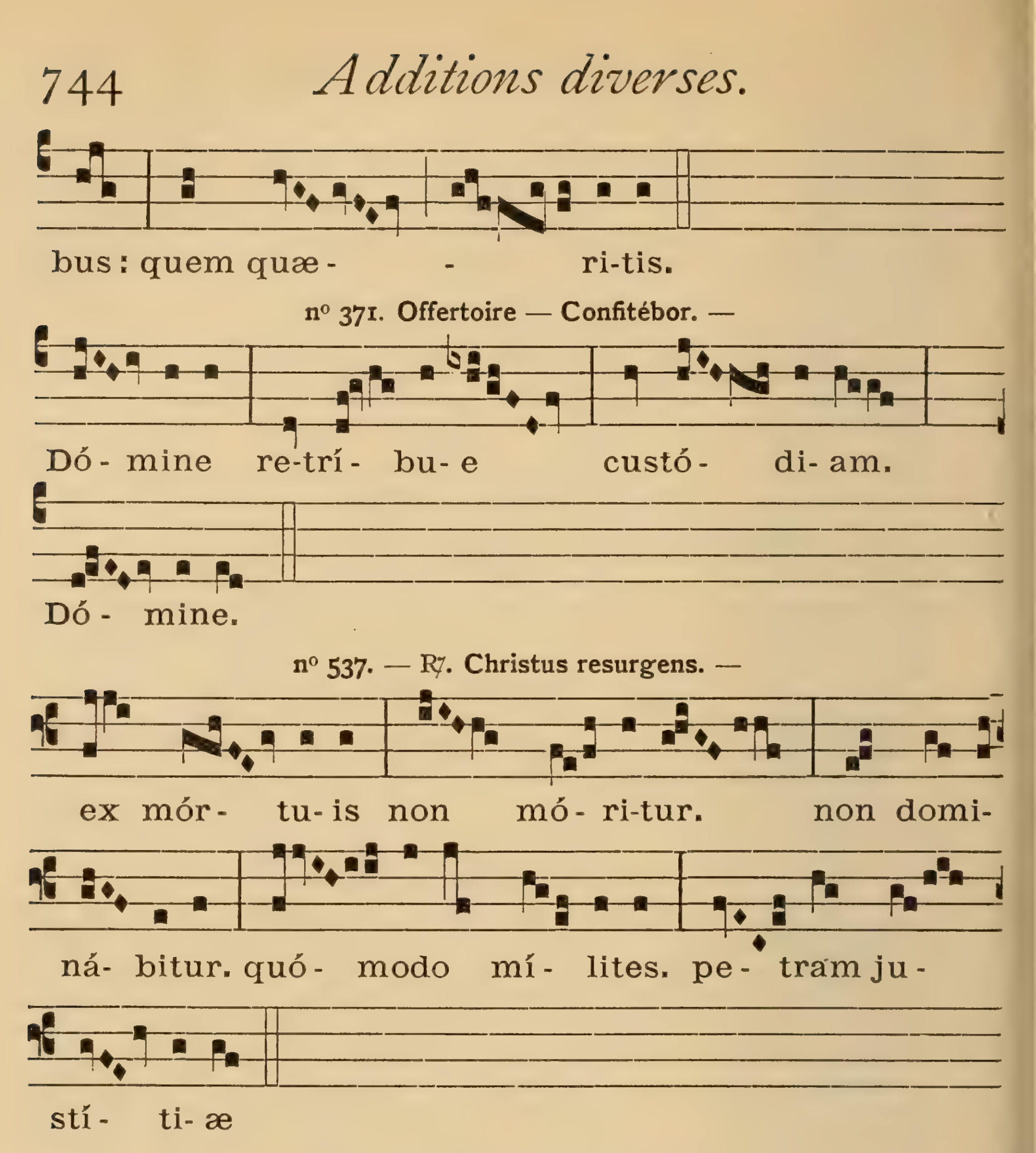
§ I. APPLICATION DE LA PÉNULTIÈME DACTYLIQUE DANS QUELQUES MORCEAUX QUE NOUS AVONS REPRODUITS CONFORMES AUX ANCIENS MANUSCRITS.





[1] Cette intonation a été mal traduite dans l'Antiphonaire de Reims et Cambray.

Un passage de cet Offertoire, dans l'Edition de Douillier, est plus développé que dans les anciens Manuscrits et rappelle très-bien les modulations en usage chez les Grecs (nº 391).



§ 2. PSAUMES DES VÊPRES

avec la subdivision de chaque partie du Verset.

Vêpres du Dimanche.

Psaume 109.

Dixit Dóminus “ Dómino meo : * Sede a dextris meis.

Donec ponam “ inimícos tuos * scabéllum pedum tuórum.

Virgam virtútis tuae “ emíttet Dóminus ex Sion : * domináre ” in médio inimicórum tuórum.

Tecum princípium in die virtútis tuae, in splendóribus sanctórum : * ex útero ” ante lucíferum génui te.

Jurávit Dóminus, et non poenitébit eum : * Tu es sacérdos in aetérnum ” secúndum órdinem Melchísedech.

Dóminus " a dextris tuis, * confrégit " in die irae suae reges.
Judicábit in natiónibus, implébit ruínas : * conquassábit cápita " in terra multórum.
De torrénte " in via bibet, * proptérea " exaltábit caput.
Glória Patri, et Fílio, * et Spirítui sancto.
Sicut erat in princípio, et nunc et semper, * et in saecula saeculórum. Amen.

Psaume 110.

Confitébor tibi Dómine, in toto corde meo : * in concílio justórum, et congregatióne.
Magna ópera Dómini : * exquisíta " in omnes voluntátes ejus.
Conféssio et magnificéntia " opus ejus : * et justítia ejus " manet in saeculum saeculi.
Memóriam fecit mirabílium suórum, miséricors et miserátor Dóminus : * escam dedit " timéntibus se.
Memor erit in saeculum " testaménti sui : * virtútem óperum suórum " annuntiábit pópulo suo.
Ut det illis " hæreditátem Géntium : * ópera mánuum ejus " véritas et judícium.
Fidélia ómnia mandáta ejus, confirmáta in saeculum saeculi : * facta in veritáte, et aequitáte.
Redemptiónem misit " pópulo suo : * mandávit in ætérnum " testaméntum suum.
Sanctum et terríbile " nomen ejus : * inítium sapiéntiae " timor Dómini.
Intelléctus bonus " ómnibus faciéntibus eum : * laudátio ejus " manet in saeculum saeculi.

Psaume 111.

Beátus vir, qui timet Dóminum : * in mandátis ejus " volet nimis.
Potens in terra erit " semen ejus : * generátio rectórum " benedicétur.
Glória et divítiae " in domo ejus : * et justítia ejus " manet in saeculum saeculi.
Exórtum est in ténebris " lumen rectis : * miséricors, et miserátor et justus.
Jucúndus homo, qui miserétur et cómmodat, " dispónet sermónes suos in judício : * quia in aetérnum " non commovébitur.
In memória aetérna " erit justus : * ab auditióne mala " non timébit.
Parátum cor ejus speráre in Dómino, confirmátum est cor ejus : * non commovébitur, donec despíciat inimícos suos.
Dispérsit, dedit paupéribus ; " justítia ejus manet in saeculi saeculi : * cornu ejus " exaltábitur in glória.
Peccátor vidébit et irascétur, déntibus suis fremet et tabéscet : * desidérium peccatórum períbit.

Psaume 112.

Laudáte " púeri Dóminum : * laudáte " nomen Dómini.

Sit nomen Dómini " benedíctum, * ex hoc nunc, et usque in saeculum.

A solis ortu " usque ad occásum, * laudábile " nomen Dómini.

Excélsus super omnes Gentes Dóminus, * et super coelos " glória ejus.

Quis sicut Dóminus Deus noster, qui in altis hábitat, * et humília réspicit " in coelo et in terra?

Súscitans à terra ínopem, * et de stércore, " érigens páuperem.

Ut cóllocet eum " cum princípibus, * cum princípibus pópuli sui.

Qui habitáre facit " stérilem in domo, * matrem " filiórum laetántem.

Psaume 113.

In éxitu Israel " de Ægypto, * domus Jacob " de pópulo bárbaro.

Facta est Judaea " sanctificátio ejus, * Israel " potéstas ejus.

Mare vidit, et fugit : * Jordánis " convérsus est retrórsum.

Montes exultavérunt " ut aríetes, * et colles " sicut agni óvium.

Quid est tibi mare, quod fugísti ? * et tu Jordánis, quia convérsus es retrórsum?

Montes exultástis " sicut aríetes, * et colles " sicut agni óvium.

A fácie Dómini " mota est terra, * a fácie Dei Jacob.

Qui convértit petram " in stagna aquárum, * et rupem " in fontes aquárum.

Non nobis Dómine, non nobis, * sed nómini tuo " da glóriam.

Super misericórdia tua, et veritáte tua : * nequándo dicant Gentes : Ubi est Deus eórum?

Deus autem noster in coelo : * ómnia quæcúmque vóluit, fecit.

Simuláchra Géntium, argéntum et aurum, * ópera mánuum hóminum.

Os habent, et non loquéntur : * óculos habent, et non vidébunt.

Aures habent, et non áudient : * nares habent, et non odorábunt.

Manus habent et non palpábunt, pedes habent et non ambulábunt : * non clamábunt " in gútture suo.

Símiles illis fiant, qui fáciunt ea, * et omnes, qui confídunt in eis.

Domus Israel " sperávit in Dómino : * adjútor eórum, et protéctor eórum est.

Domus Aaron " sperávit in Dómino : * adjútor eórum, et protéctor eórum est.

Qui timent Dóminum, speravérunt in Dómino : * adjútor eórum, et protéctor eórum est.

Dóminus memor fuit nostri, * et benedíxit nobis.

Benedíxit " dómui Israel : * benedíxit " dómui Aaron.

Benedíxit ómnibus, qui timent Dóminum, * pusíllis " cum majóribus.

Adjíciat " Dóminus super vos : * super vos, et super fílios vestros.

Benedícti vos a Dómino, * qui fecit coelum et terram.

Coelum coeli Dómino : * terram autem " dedit fíliis hóminum.

Non mórtui " laudábunt te Dómine, * neque omnes, qui descéndunt in inférnum.

Sed nos qui vívimus, benedícimus Dómino, * ex hoc nunc, et usque in saeculum.

Aux premières Vêpres des fêtes on dit les quatre premiers Psaumes du Dimanche, auxquels on ajoute le suivant :

Psaume 116.

Laudáte Dóminum " omnes Gentes : * laudáte eum " omnes pópuli.

Quóniam confirmáta est super nos " misericórdia ejus : * et véritas Dómini " manet in aetérnum.

Vêpres pendant l'Octave de Noël.

Psaumes Dixit Dóminus, Confitébor tibi, Beátus vir, *comme au Dimanche.*

Psaume 129.

De profúndis "clamávi ad te Dómine : * Dómine, exáudi vocem meam.

Fiant aures tuae " intendéntes * in vocem deprecatiónis meae.

Si iniquitátes observáveris, Dómine, * Dómine, quis sustinébit?

Quia apud te " propitiátio est : * et propter legem tuam " sustínui te Dómine.

Sustínuit ánima mea " in verbo ejus : * sperávit " ánima mea in Dómino.

A custódia matutína " usque ad noctem, * speret Israel in Dómino.

Quia apud Dóminum " misericórdia, * et copiósa aud eum redémptio.

Et ipse rédimet Israel * ex ómnibus iniquitátibus ejus.

Psaume 131.

Meménto Dómine, David, * et omnis mansuetúdinis ejus.

Sicút jurávit Dómino, * votum vovit " Deo Jacob.

Si introíero " in tabernáculum domus meae, * si ascéndero " in lectum strati mei.

Si dédero somnum " óculis meis, * et pálpebris meis " dormitatiónem.

Et réquiem tempóribus meis, donec invéniam locum Dómino, * tabernáculum " Deo Jacob.

Ecce audívimus eam " in Ephrata : * invénimus eam " in campis silvae.

Introíbimus " in tabernáculum ejus : * adorábimus in loco, ubi stetérunt pedes ejus.

Surge Dómine, in réquiem tuam : * tu, et arca sanctificatiónis tuae.

Sacerdótes tui " induántur justítiam, * et sancti tui exúltent.

Propter David, servum tuum, * non avértas " faciem Christi tui.

Jurávit Dóminus David veritátem, et non frustrábitur eam : * de fructu ventris tui " ponam super sedem tuam.

Si custodiérint fílii tui " testaméntum meum, * et testimónia mea haec, quae docébo eos.

Et fílii eórum " usque in saeculum, * sedébunt " super sedem tuam.

Quóniam elégit " Dóminus Sion : * elégit eam " in habitatiónem sibi.

Haec réquies mea " in saeculum saeculi : * hic habitábo, quóniam elégi eam.

Víduam ejus " benedícens benedícam : * páuperes ejus " saturábo pánibus.

Sacerdótes ejus " índuam salutári : * et sancti ejus " exultatióne exultábunt.

Illuc prodúcam " cornu David : * parávi lucérnam " Christo meo.

Inimícos ejus " índuam confusióne : * super ipsum autem efflorébit " sanctificátio mea.

Vêpres du Saint-Sacrement.

Psaumes Dixit Dóminus, Confitébor tibi, *comme au Dimanche.*

Psaume 115.

Crédidi, propter quod locútus sum : * ego autem " humiliátus sum nimis.

Ego dixi " in excéssu meo : * omnis homo mendax.

Quid retríbuam Dómino, * pro ómnibus " quae retríbuit mihi.

Cálicem salutáribus accípiam, * et nomen Dómini invocábo.

Vota mea Dómino reddam " coram omni pópulo ejus : * pretiósa in conspéctu Dómini " mors sanctórum ejus.

O Dómine! quia ego servus tuus : * ego servus tuus, et fílius ancíllae tuae.

Dirupísti víncula mea : * tibi sacrificábo hóstiam laudis, et nomen Dómini invocábo.

Vota mea Dómino reddam " in conspéctu omnis pópuli ejus, * in átriis domus Dómini, " in médio tui, Jerúsalem.

Psaume 127.

Beáti omnes, qui timent Dóminum, * qui ámbulant " in viis ejus.

Labóres mánuum tuárum " quia manducábis : * beátus es, et bene tibi erit.

Uxor tua " sicut vitis abúndans * in latéribus domus tuae.

Fílii tui " sicut novéllae olivárum, * in circúitu mensae tuae.

Ecce sic benedicétur homo, * qui timet Dóminum.

Benedícat tibi " Dóminus ex Sion, * et vídeas bona Jerúsalem " ómnibus diébus vitae tuae.

Et vídeas " fílios filiórum tuórum, * pacem super Israel.

Psaume 147.

Lauda Jerúsalem Dóminum : * lauda Deum tuum, Sion.

Quóniam confortávit " seras portárum tuárum, * benedíxit fíliis tuis in te.

Qui pósuit " fines tuos pacem, * et ádipe fruménti " sátiat te.
Qui emíttit " elóquium suum terrae : * velóciter currit " sermo ejus.
Qui dat nivem " sicut lanam : * nébulam " sicut cínerem spargit.
Mittit crystállum suum " sicut buccéllas : * ante fáciem frígoris ejus " quis sustinébit?
Emíttet verbum suum, et liquefáciet ea : * flabit spíritus ejus, et fluent aquae.
Qui annúntiat " verbum suum Jacob, * justítias, et judícia sua Israel.
Non fecit táliter " omni natióni, * et judícia sua " non manifestávit eis.

Vêpres des saints Apôtres.

Dixit Dóminus, *comme au Dimanche.*
Laudáte púeri, *idem.*
Crédidi, *comme à la fête du S. Sacrement.*

Psaume 125.

In converténdo Dóminus " captivitátem Sion, * facti sumus " sicut consoláti.
Tunc replétum est gáudio " os nostrum, * et lingua nostra " exultatióne.
Tunc dicent " inter Gentes : * Magnificávit Dóminus " fácere cum eis.
Magnificávit Dóminus " fácere nobíscum : * facti sumus laetántes.
Convérte Dómine, captivitátem nostram, * sicut torrens in Austro.
Qui séminant in lácrymis, * in exultatióne metent.
Eúntes ibant, et flebant, * mitténtes sémina sua.
Veniéntes autem " vénient cum exultatióne, * portántes manípulos suos.

Psaume 138.

Dómine probásti me, et cognovísti me : * tu cognovísti sessiónem meam, et resurrectiónem meam.
Intellexísti " cogitatiónes meas de longe : * sémitam meam, et funículum meum investigásti.
Et omnes vias meas " praevidísti, * quia non est sermo " in lingua mea.
Ecce Dómine, tu cognovísti ómnia novíssima et antíqua : * tu formásti me, et posuísti super me manum tuam.
Mirábilis facta est " sciéntia tua ex me : * confortáta est, et non pótero ad eam.
Quo ibo " a spíritu tuo? * et quo a fácie tua fúgiam?
Si ascéndero in coelum, tu illis es : * si descéndero in inférnum, ades.
Si súmpsero " pennas meas dilúculo, * et habitávero " in extrémis maris.
Etenim illuc " manus tua dedúcet me, * et tenébit me " déxtera tua.
Et dixi : fórsitan ténebrae conculcábunt me : * et nox illuminátio mea " in delíciis meis.
Quia ténebrae non obscurabúntur a te, et nox sicut dies illuminábitur : * sicut ténebrae ejus, ita et lumen ejus.

Quia tu possedísti " renes meos : * suscepísti me " de útero matris meae.

Confitébor tibi, quia terribíliter magnificátus es : mirabília ópera tua, et ánima mea cognóscit nimis.

Non est occultátum os meum a te, quod fecísti in occúlto, * et substántia mea " in inferióribus terrae.

Imperféctum meum vidérunt óculi tui, et in libro tuo omnes scribéntur : * dies formabúntur, et nemo in eis :

Mihi autem nimis honorificáti sunt " amíci tui, Deus; * nimis confortátus est " principátus eórum.

Dinumerábo eos, et super arénam multiplicabúntur : * exsurréxi, et adhuc sum tecum.

Si occíderis Deus, peccatóres : * viri sánguinum, declináte a me.

Quia dícitis " in cogitatióne : * Accípient in vanitáte " civitátes tuas.

Nonne qui odérunt te ", Dómine, óderam, * et super inimícos tuos " tabescébam?

Perfécto ódio " óderam illos, * et inimíci " facti sunt mihi.

Proba me Deus, et scito cor meum : * intérroga me, et cognósce sémitas meas.

Et vide, si via iniquitátis in me est : * et deduc me " in via aetérna.

Vêpres de la B. V. Marie.

Psaume Dixit Dóminus, *comme au Dimanche.*
Psaume Laudáte púeri, *idem.*

Psaume 121.

Laetátus sum in his, quae dicta sunt mihi : * In domum Dómini íbimus.

Stantes erant " pedes nostri * in átriis tuis, Jerúsalem.

Jerúsalem, quae aedificátur ut cívitas, * cujus participátio ejus " in idípsum.

Illuc enim ascendérunt tribus, tribus Dómini, * testimónium Israel, ad confiténdum nómini Dómini.

Quia illic sedérunt " sedes in judício, * sedes super domum David.

Rogáte " quae ad pacem sunt Jerúsalem, * et abundántia " diligéntibus te.

Fiat pax " in virtúte tua, * et abundántia " in túrribus tuis.

Propter fratres meos, et próximus meos, * loquébar pacem de te.

Propter domum Dómini Dei nostri, * quaesívi bona tibi.

Psaume 126.

Nisi Dóminus " aedificáverit domum, * in vanum laboravérunt " qui aedíficant eam.

Nisi Dóminus " custodíerit civitátem, * frustra vígilat " qui custódit eam.

Vanum est vobis ” ante lucem súrgere : * Súrgite postquam sedéritis, qui manducátis panem dolóris.

Cum déderit ” diléctis suis somnum : * ecce haeréditas Dómini filii ; merces, fructus ventris.

Sicut sagíttae in manu poténtis, * ita fílii excussórum.

Beátus vir, qui implévit desidérium suum ex ipsis : * non confundétur, cum loquétur inimícis suis in porta.

Psaume Lauda Jerúsalem, *comme à la fête du S. Sacrement.*

Les mêmes Psaumes se disent aux Communs des Vierges et des saintes Femmes.

Vêpres des morts.

Psaume 114.

Diléxi, quóniam exáudiet Dóminus * vocem orationis meae.

Quia inclinávit “ aurem suam mihi, * et in diébus meis ” invocábo.

Circumdedérunt me “ dolóres mortis, * et perícula inférni ” invenérunt me.

Tribulatiónem, et dolórem invéni, * et nomen Dómini ” invocávi.

O Dómine, líbera ánimam meam : * miséricors Dóminus et justus, et Deus noster miserétur.

Custódiens párvulos Dóminus : * humiliátus sum, et liberávit me.

Convértere ánima mea “ in réquiem tuam : * quia Dóminus ” benefécit tibi.

Quia erípuit “ ánimam meam de morte, * óculos meos a lácrymis, pedes meos a lapsu.

Placébo Dómino * in regióne vivórum.

Réquiem aetérnam * dona eis Dómine.

Et lux perpétua * lúceat eis.

Psaume 119.

Ad Dóminum, cum tribulárer clamávi, * et exaudívit me.

Dómine, líbera ánimam meam a lábiis iníquis, * et a lingua dolósa.

Quid detur tibi, aut quid apponátur tibi, * ad linguam dolósam.

Sagíttae poténtis acútae, * cum carbónibus desolatóriis.

Heu mihi ! quia incolátus meus prolongátus est : “ habitávi cum habitántibus Cedar : * multum íncola fuit ” ánima mea.

Cum his qui odérunt pacem, eram pacíficus : * cum loquébar illis, impugnábant me gratis.

Psaume 120.

Levávi óculos meos in montes, * unde véniet ” auxílium mihi.

Auxílium meum a Dómino, * qui fecit coelum et terram.

Non det in commotiónem ” pedem tuum ; * neque dormítet, qui custódit te.

Ecce non dormitábit, neque dórmiet, * qui custódit Israel.

Dóminus custódit te, Dóminus protéctio tua, * super manum dé xteram tuam.

Per diem " sol non uret te, * neque luna per noctem.

Dóminus custódit te " ab omni malo : * custódiat ánimam tuam Dóminus.

Dóminus custódiat intróitum tuum, et éxitum tuum, * ex hoc nunc, et usque in saeculum.

Psaume De profúndis, *comme à la fête de Noël.*

Psaume 137.

Confitébor tibi Dómine, in toto corde meo, * quóniam audísti " verba oris mei.

In conspéctu Angelórum " psallam tibi : * adorábo ad templum sanctum tuum, et confitébor nómini tuo.

Super misericórdia tua, et veritáte tua : * quóniam magnificásti super omne, nomen sanctum tuum.

In quacúmque die invocávero te, exáudi me : * multiplicábis in ánima mea virtútem.

Confiteántur tibi Dómine, omnes reges terrae, * quia audiérunt " ómnia verba oris tui.

Et cantent " in viis Dómini, * quóniam magna est " glória Dómini.

Quóniam excélsus Dóminus, et humília réspicit, * et alta " a longe cognóscit.

Si ambulávero in médio tribulatiónis, vivificábis me : * et super iram inimicórum meórum extendísti manum tuam, et salvum me fecit déxtera tua.

Dóminus " retríbuet pro me : * Dómine misericórdia tua in saeculum : ópera mánuum tuárum ne despícias.

Cantique de la B. V. Marie.

Magníficat * ánima mea Dóminum.

Et exultávit " Spíritus meus * in Deo " salutári meo.

Quia respéxit " humilitátem ancíllae suae : * ecce enim ex hoc beátam me dicent " omnes generatiónes.

Quia fecit mihi magna, qui potens est, * et sanctum " nomen ejus.

Et misericórdia ejus " a progénie in progénies * timéntibus eum.

Fecit poténtiam " in bráchio suo : * dispérsit " supérbos mente cordis sui.

Depósuit " poténtes de sede, * et exaltávit húmiles.

Esuriéntes " implévit bonis, * et dívites " dimísit inánes.

Suscépit Israel, púerum suum, * recordátus misericórdiae suae.

Sicut locútus est " ad Patres nostros, * Abraham, et sémini ejus in saecula.

Psaume 50.

Miserére mei Deus, * secúndum magnam misericórdiam tuam.

Et secúndum multitúdinem miseratiónum tuárum, * dele iniquitátem meam.

Amplius lava me " ab iniquitáte mea : * et a peccáto meo " munda me.

Quóniam iniquitátem meam " ego cognósco : * et peccátum meum " contra me est semper.

Tibi soli peccávi, et malum coram te feci : * ut justificéris in sermónibus tuis, et vincas cum judicáris.

Ecce enim " in iniquitátibus concéptus sum : * et in peccátis " concépit me mater mea.

Ecce enim " veritátem dilexísti : * incérta et occúlta sapiéntiae tuae " manifestásti mihi.

Aspérges me hyssópo, et mundábor : * lavábis me, et super nivem dealbábor.

Audítui meo dabis " gáudium et laetítiam : * et exultábunt " ossa humiliáta.

Avérte fáciem tuam " a peccátis meis : * et omnes " iniquitátes meas dele.

Cor mundum " crea in me Deus : * et spíritum rectum " ínnova in viscéribus meis.

Ne projícias me " a fácie tua * et Spíritum sanctum tuum " ne áuferas a me.

Redde mihi " laetítiam salutáris tui : * et Spíritu principáli " confírma me.

Docébo iníquos " vias tuas : * et ímpii " ad te converténtur.

Líbera me de sanguínibus Deus, Deus salútis meae, * et exultábit lingua mea " justítiam tuam.

Dómine, lábia mea apéries, * et os meum " annuntiábit laudem tuam.

Quóniam si voluísses sacrifícium, dedíssem útique : * holocáustis " non delectáberis.

Sacrifícium Deo " Spíritus contribulátus : * cor contrítum et humiliátum, Deus non despícies.

Benígne fac Dómine, in bona voluntáte tua Sion, * ut aedificéntur " muri Jerúsalem.

Tunc acceptábis sacrifícium justítiae oblatiónes et holocáusta : * tunc impónent " super altáre tuum vítulos.

§ 3. OFFICES DE S. JEAN-BAPTISTE ET DES APOTRES S. PIERRE ET S. PAUL.

L'Antiphonaire de Reims et Cambray ne contient pas l'Office de la nuit à la Nativité de S. Jean-Baptiste ni à la fête de S. Pierre et S. Paul, qui comptent pourtant parmi

les plus grandes solennités de l'année. Nous voulons suppléer à cette lacune d'après l'Edition de Valfray, mais nous ne donnerons que le troisième Nocturne de la fête de S. Jean.

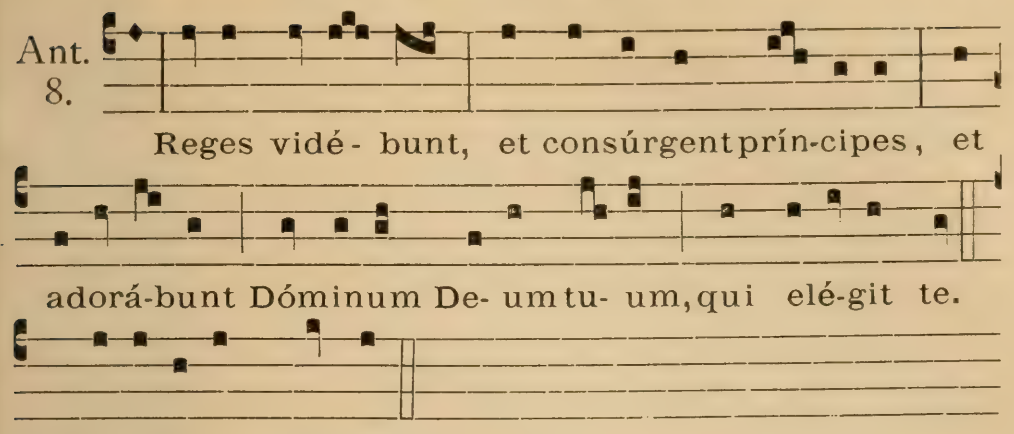
L'Invitatoire avec le Ps. *Veníte* se trouve ci-dessus n° 499.

Les Hymnes *Antra desérti* et *O nimis felix* se chantent comme celle des Vêpres. (n° 512).

Au III. Nocturne.

Ant. 7. Pósu- it os me- um Dó-minus quasi glá-di- um a-cútum : sub umbra manus su- æ pro-téxit me. *Ps.* Dómine, quis habitábit.

Ant. 8. Formans me ex úte-ro servum sibi Dómi - nus dicit : Dedi te in lucem Génti - um, ut sis salus me - a usque ad extrémum terræ. *Ps.* Dómine in virtúte tua.



Ps. Benedí-cam Dóminum.

Le ℟. *Praecúrsor Dómini* est le même qu'à la Toussaint.

℟. VIII. 5.

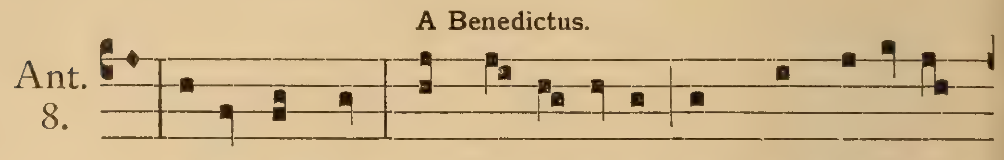
Gábri- el Angelus appá- ru- it Zacha- rí- æ, di- cens: Nascétur ti-bi fí- li- us, nomen e-jus Jo- ánnes vo- cá- bi-tur: * Et mul- ti in na- ti- vi- tá- te e-jus gaudé- bunt.

℣. E-rit enim magnus coram Dó- mino: vinum et cí-ce-ram non bi- bet. * Et mul- ti.

Glória Patri, nº 515.

A Laudes, les Antiennes, le Capitule et le Versicule sont les mêmes qu'aux secondes Vêpres.

A Benedictus.
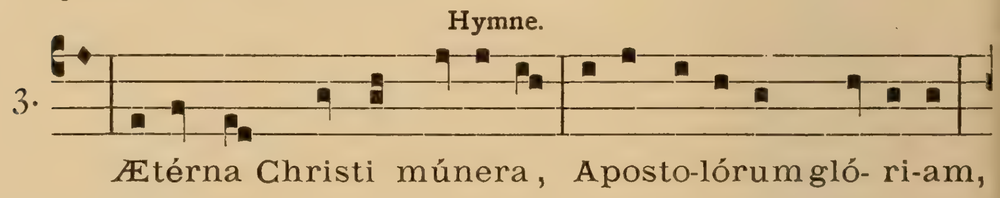




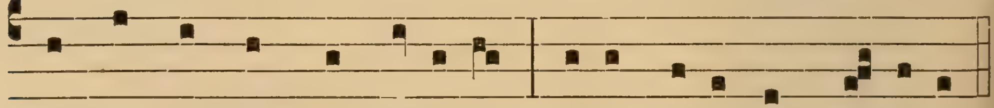
Fête de S. Pierre et S. Paul, Apôtres.[1]

A Matines.
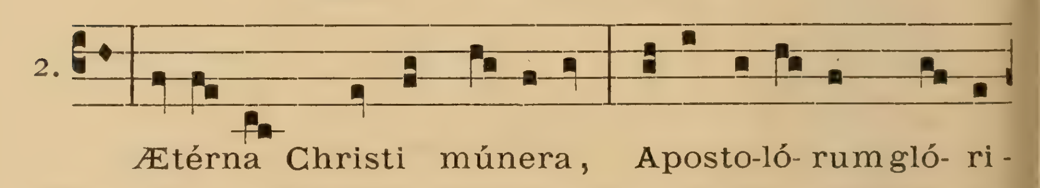
Invitatoire. *Regem Apostolórum Dóminum* * *Veníte, adorémus.* Il se chante comme celui de la Nativité de S. Jean nº 499.

Hymne.

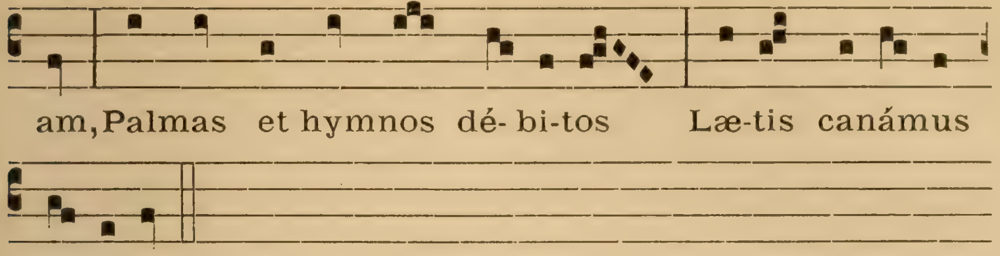




Pendant l'Octave du S.-Sacrement.



[1] Cette fête s'appelle vulgairement la Saint-Pierre, parce qu'on n'y fait pour ainsi dire que l'Office de ce Saint, et c'est pour honorer particulièrement à son tour l'Apôtre saint Paul, qu'on en a institué la Commémoration le 30 Juin.



Ecclesiárum Príncipes,
Belli triumpháles Duces,
Coeléstis aulae mílites,
Et vera mundi lúmina.

Devóta sanctórum fides,
Invícta spes credéntium,
Perfécta Christi cháritas
Mundi tyránnum cónterit.

In his Patérna glória,
In his triúmphat Fílius,
In his volúntas Spíritus,
Coelum replétur gáudio.

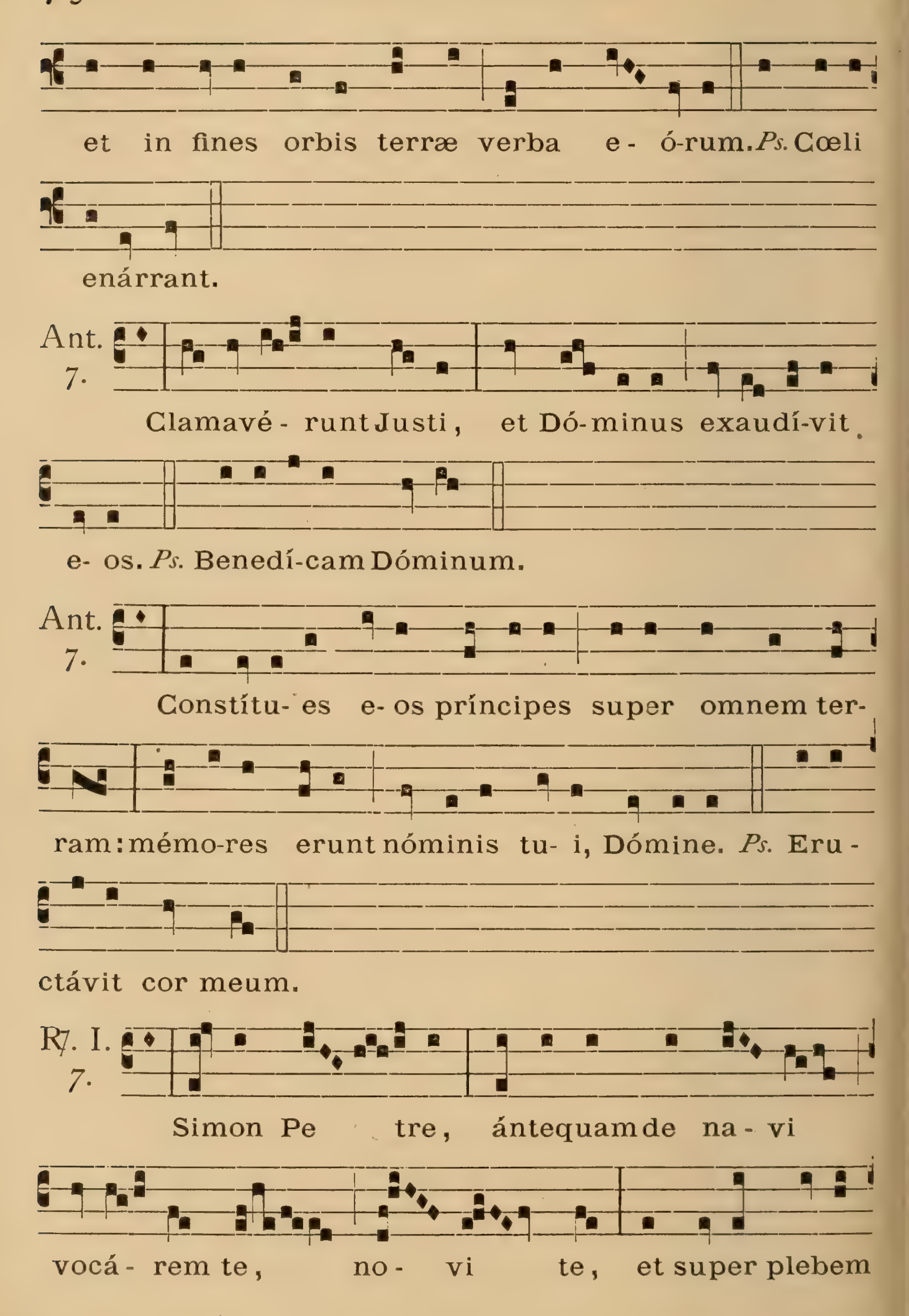
✠ *Patri simúlque Fílio*
Tibíque sancte Spíritus,
Sicut fuit, sit júgiter
Saeclum per omne glória. Amen.

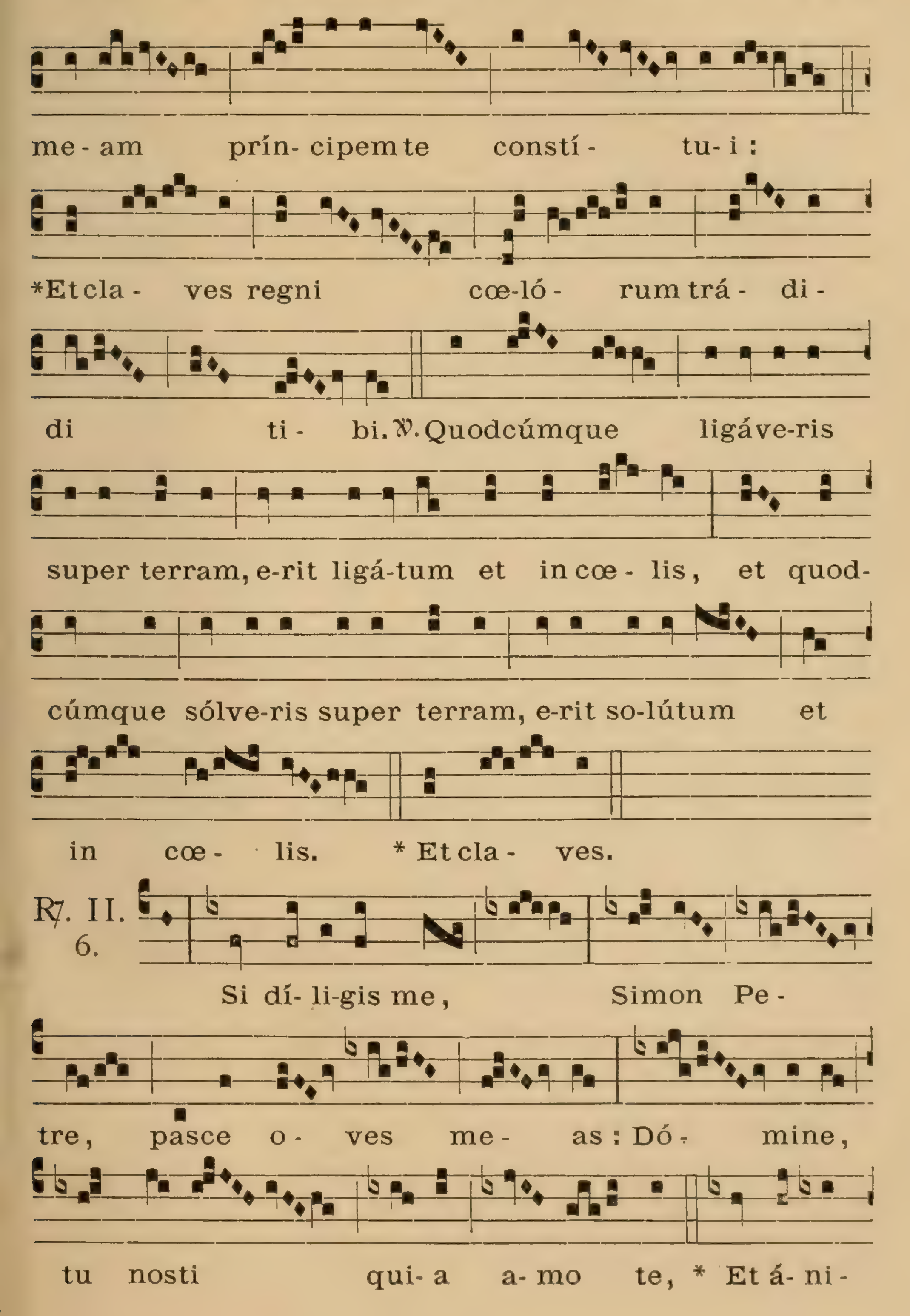
Pendant l'Octave du Saint-Sacrement, au lieu de la doxologie qui précède, on dit la suivante (nos 508 et 509) :

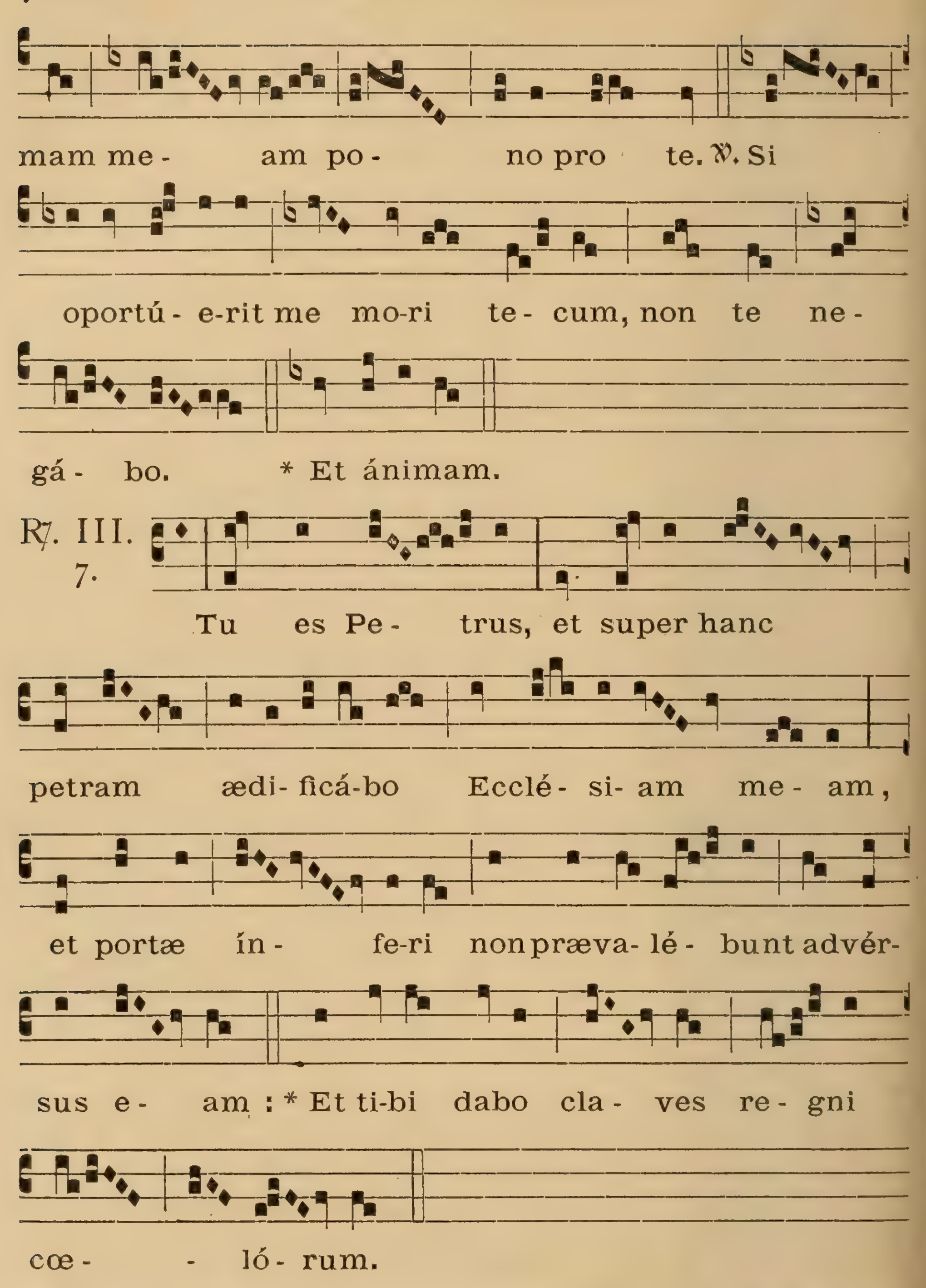
Jesu, tibi sit glória,
Qui natus es de Vírgine,
Cum Patre, et almo Spíritu,
In sempitérna saecula. Amen.

Au I. Nocturne.
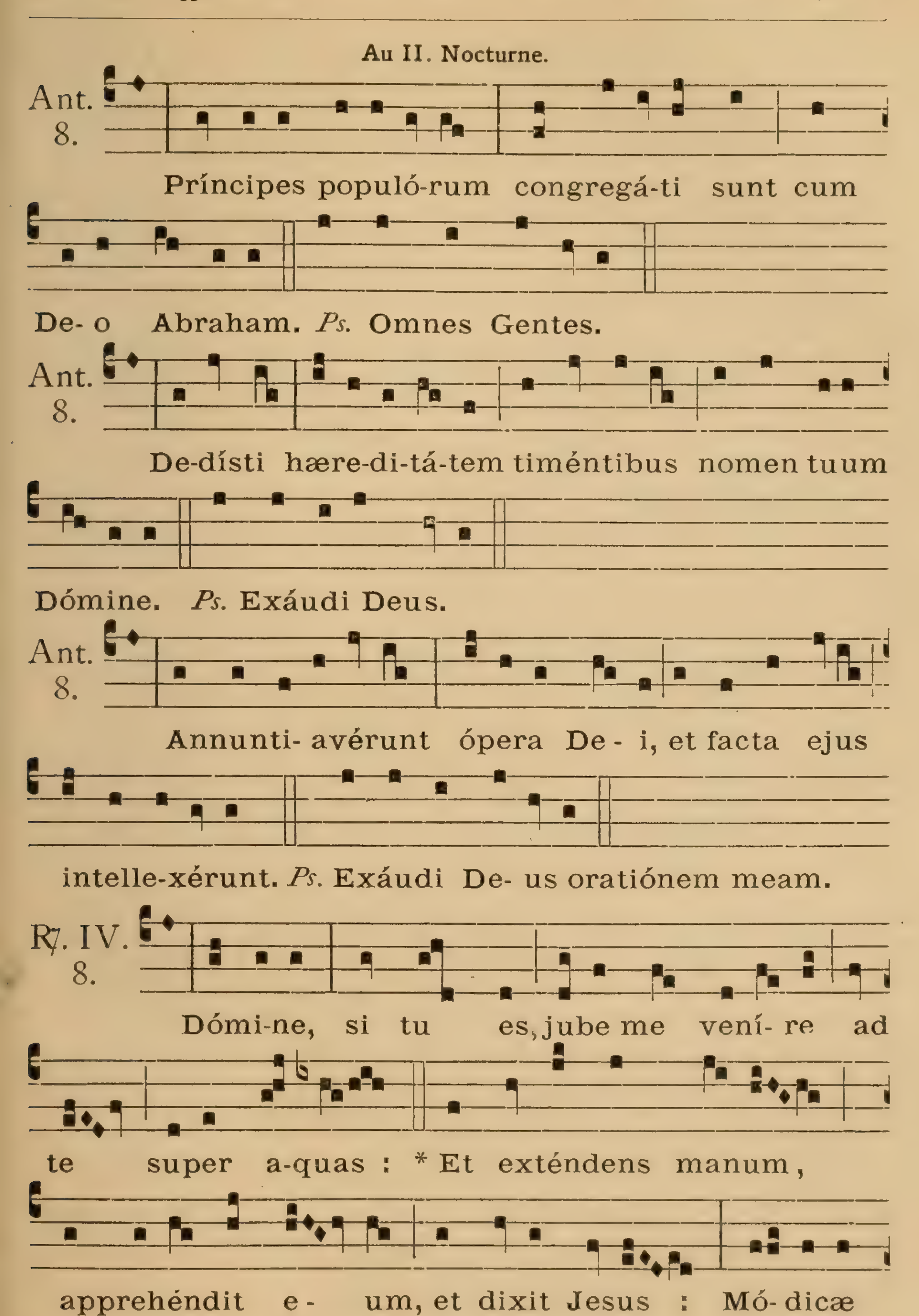



et in fines orbis terræ verba e- ó-rum. *Ps.* Cœli
enárrant.
Ant. 7.
Clamavé- runt Justi, et Dó-minus exaudí-vit
e- os. *Ps.* Benedí-cam Dóminum.
Ant. 7.
Constítu- es e- os príncipes super omnem ter-
ram: mémo-res erunt nóminis tu- i, Dómine. *Ps.* Eru-
ctávit cor meum.
℟. I. 7.
Simon Pe tre, ántequam de na- vi
vocá- rem te, no- vi te, et super plebem
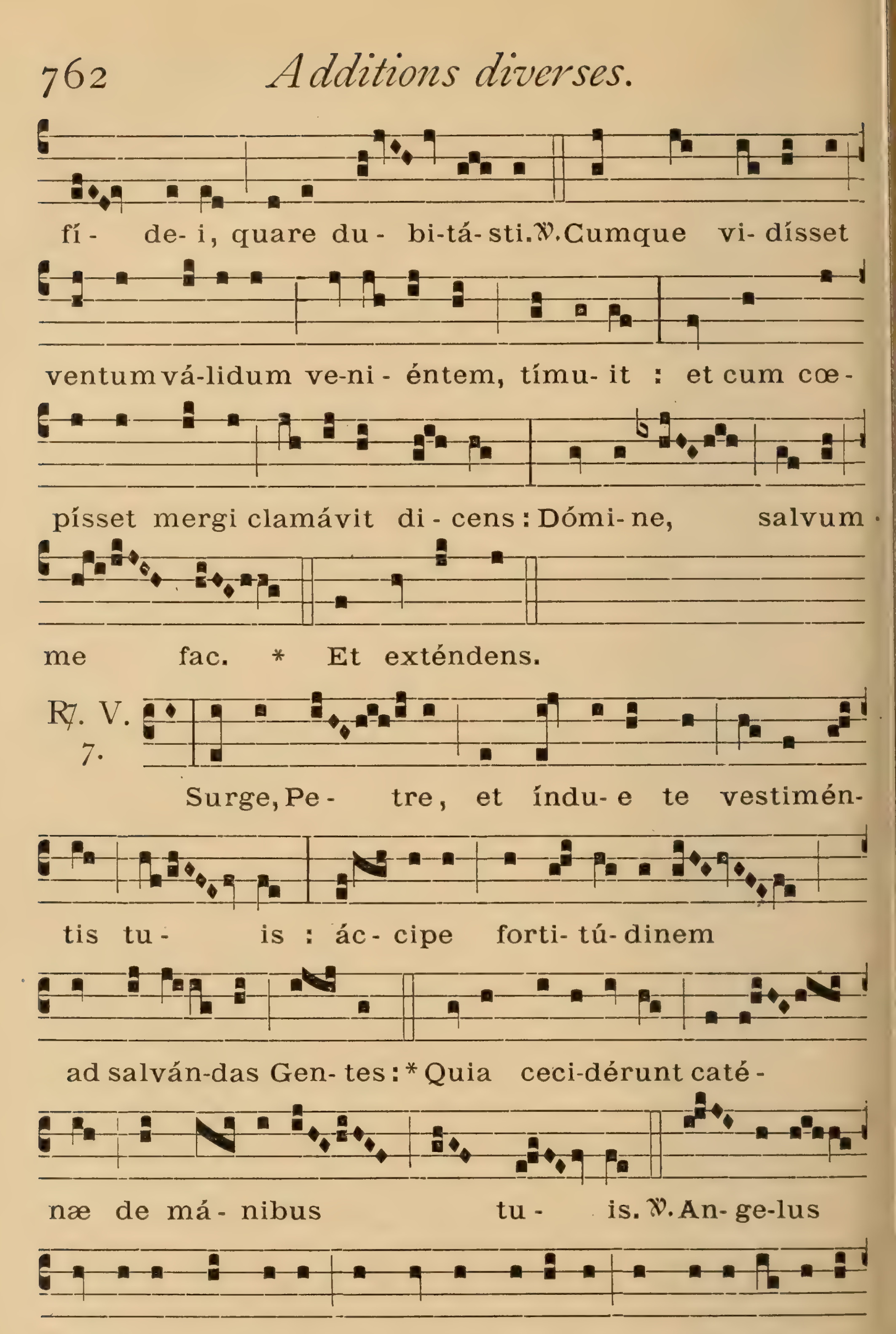

me-am prín-cipem te constí-tu-i :
*Et cla-ves regni cœ-ló-rum trá-di-
di ti-bi. ℣. Quodcúmque ligáve-ris
super terram, e-rit ligá-tum et in cœ-lis, et quod-
cúmque sólve-ris super terram, e-rit so-lútum et
in cœ-lis. * Et cla-ves.
℟. II. 6.
Si dí-li-gis me, Simon Pe-
tre, pasce o-ves me-as : Dó-mine,
tu nosti qui-a a-mo te, * Et á-ni-
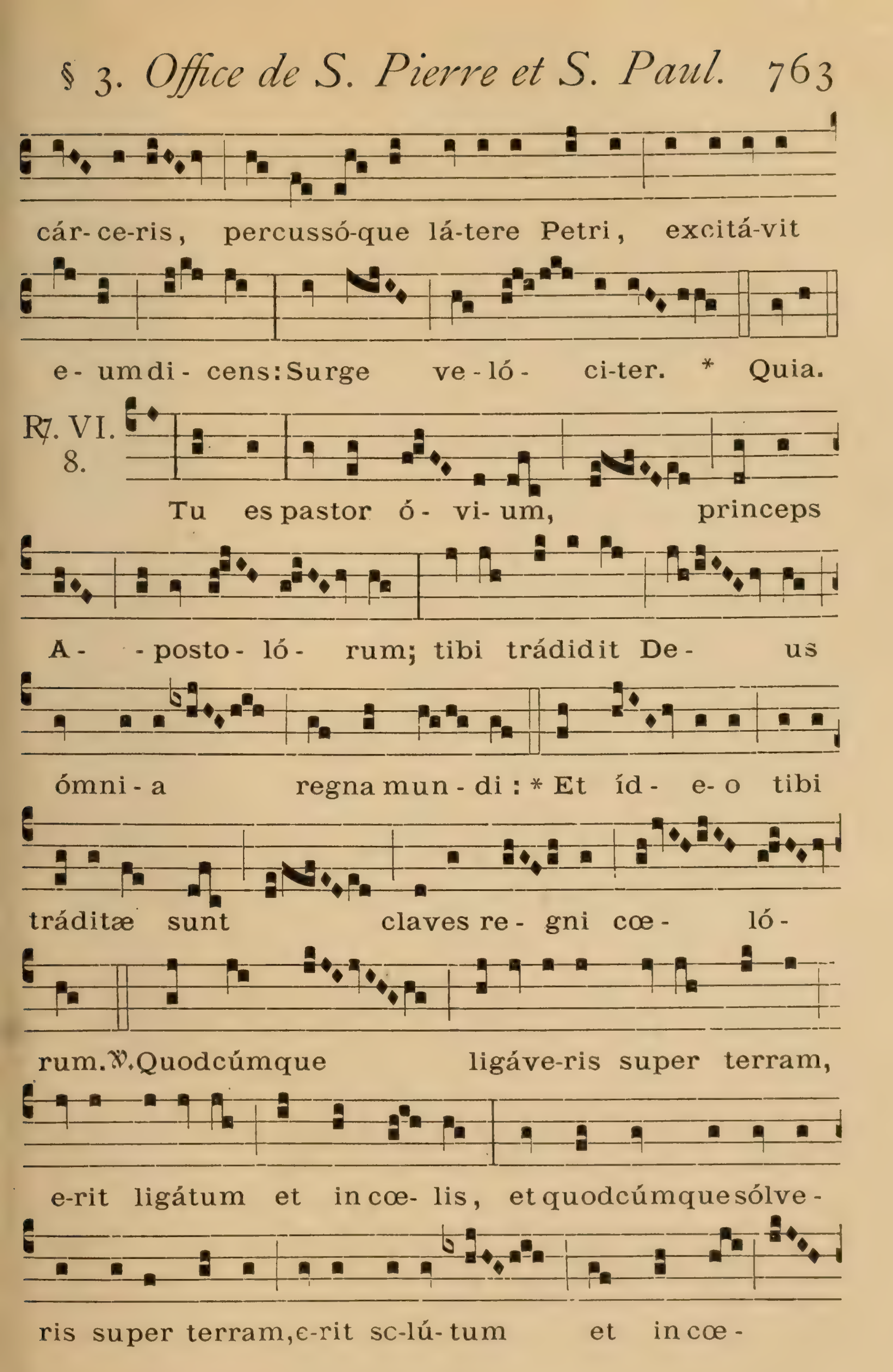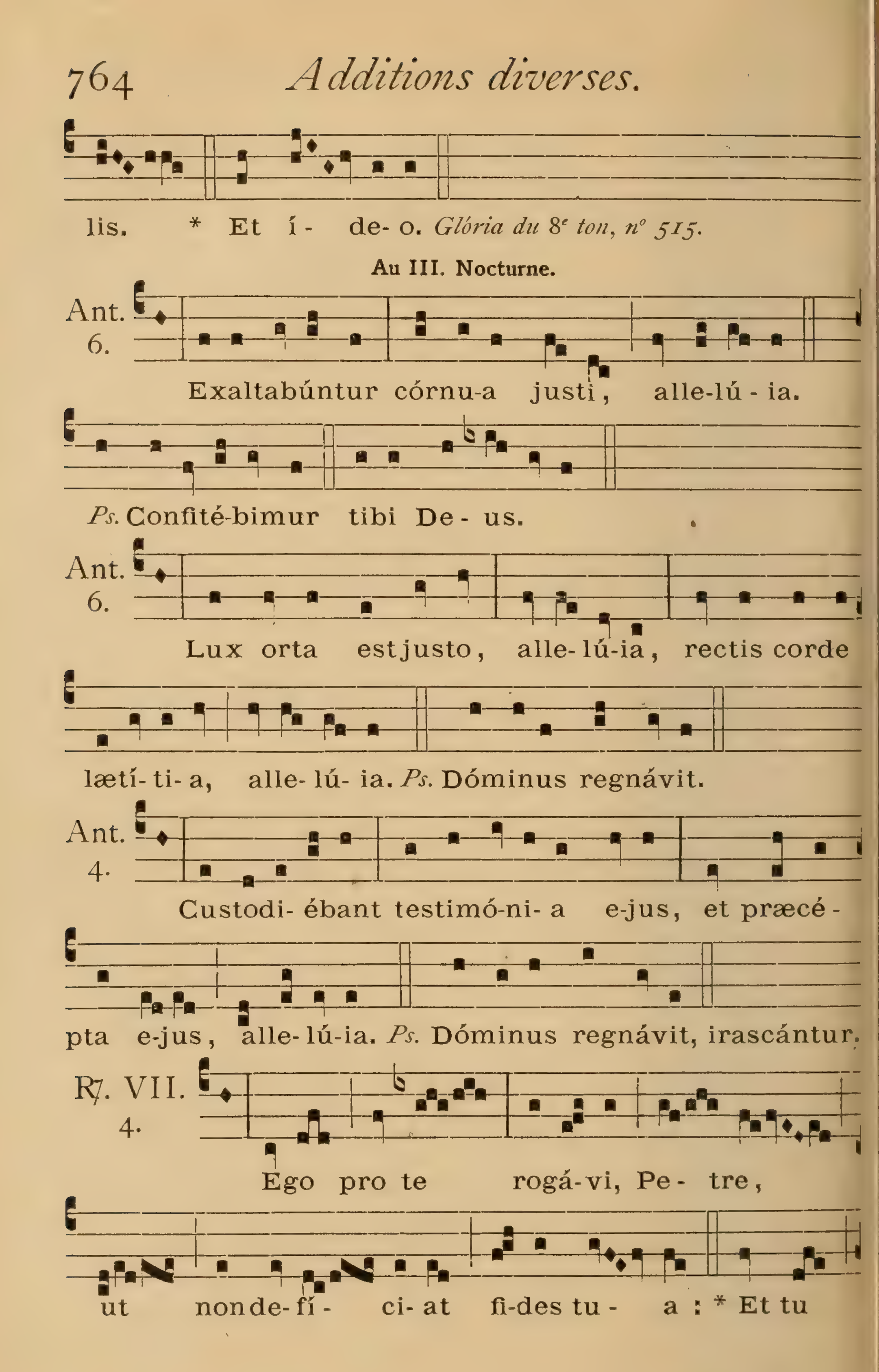


℣. *Quodcúmque* comme ci-dessus au ℟. *Simon Petre, Glória* du 7ᵉ ton, nº 515.

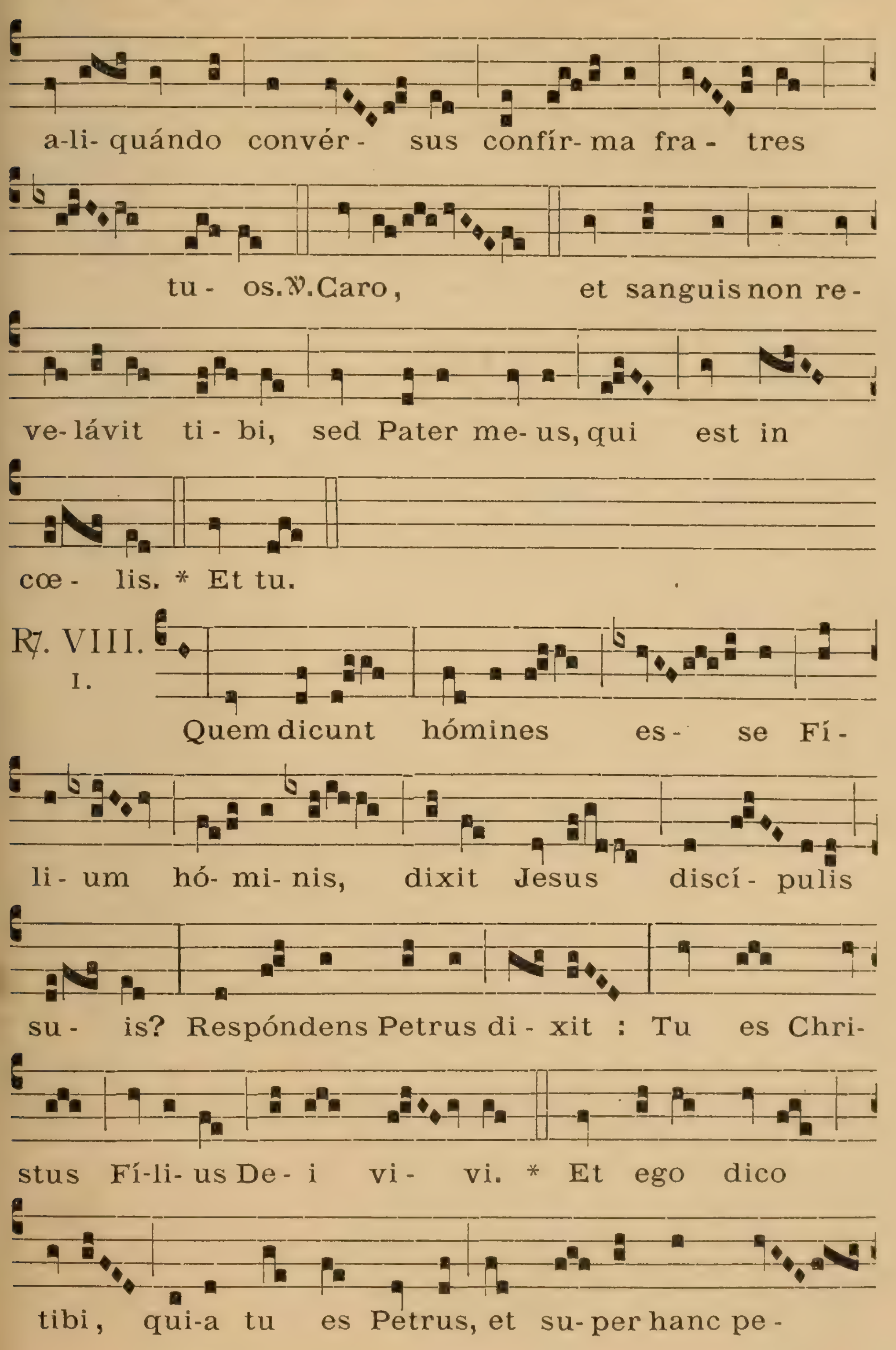
Au II. Nocturne.



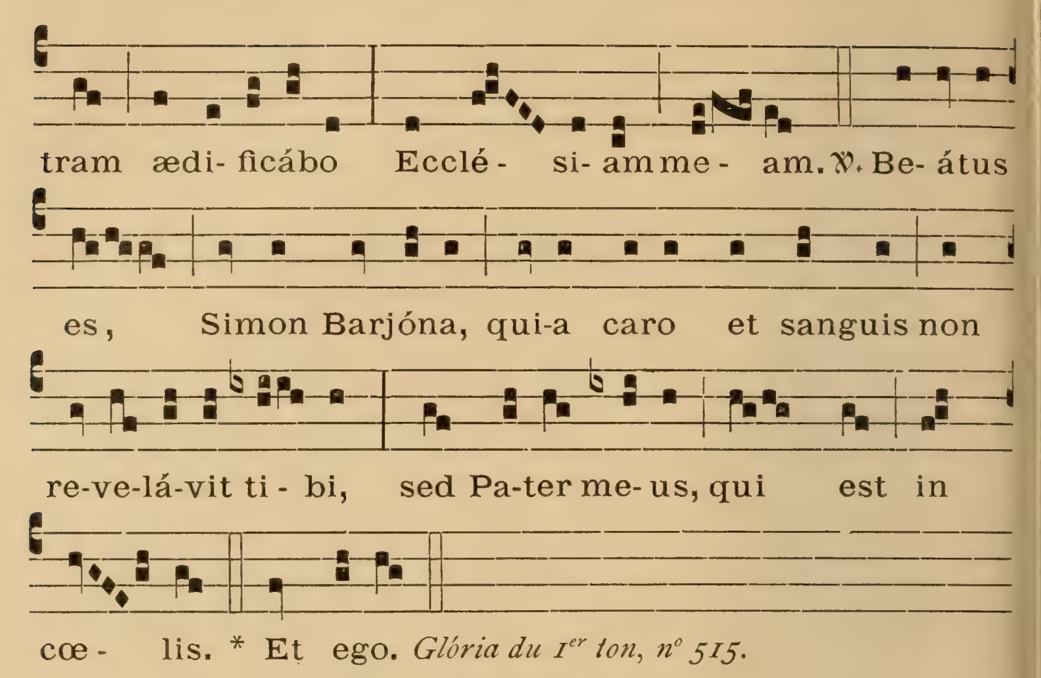

fí- de- i, quare du- bi-tá- sti. ℣. Cumque vi- dísset
ventum vá-lidum ve-ni- éntem, tímu- it : et cum cœ-
písset mergi clamávit di- cens : Dómi- ne, salvum
me fac. * Et exténdens.
℟. V. 7.
Surge, Pe- tre, et índu- e te vestimén-
tis tu- is : ác- cipe forti- tú- dinem
ad salván-das Gen- tes : * Quia ceci-dérunt caté-
næ de má- nibus tu- is. ℣. An- ge-lus
Dómi-ni ádsti-tit, et lumen re-fúlsit in habi-tá- culo


cár-ce-ris, percussó-que lá-tere Petri, excitá-vit
e-umdi-cens: Surge ve-ló-ci-ter. * Quia.
℟. VI. 8.
Tu es pastor ó-vi-um, princeps
A-posto-ló-rum; tibi trádidit De-us
ómni-a regna mun-di: * Et íd-e-o tibi
tráditæ sunt claves re-gni cœ-ló-
rum. ℣. Quodcúmque ligáve-ris super terram,
e-rit ligátum et in cœ-lis, et quodcúmque sólve-
ris super terram, e-rit sc-lú-tum et in cœ-


lis. * Et í- de- o. *Glória du 8e ton, no 515.*
Au III. Nocturne.
Ant. 6.
Exaltabúntur córnu-a justi, alle-lú - ia.
Ps. Confité-bimur tibi De - us.
Ant. 6.
Lux orta est justo, alle- lú-ia, rectis corde
lætí- ti- a, alle- lú- ia. *Ps.* Dóminus regnávit.
Ant. 4.
Custodi- ébant testimó-ni- a e-jus, et præcé -
pta e-jus, alle- lú-ia. *Ps.* Dóminus regnávit, irascántur.
℟. VII. 4.
Ego pro te rogá-vi, Pe - tre,
ut non de- fí - ci- at fi-des tu - a : * Et tu


a-li- quándo convér - sus confír- ma fra - tres
tu - os. ℣. Caro, et sanguis non re -
ve- lávit ti - bi, sed Pater me- us, qui est in
cœ - lis. * Et tu.
℟. VIII. 1.
Quem dicunt hómines es - se Fí -
li - um hó- mi- nis, dixit Jesus discí - pulis
su - is? Respóndens Petrus di - xit : Tu es Chri-
stus Fí-li- us De - i vi - vi. * Et ego dico
tibi, qui-a tu es Petrus, et su- per hanc pe -
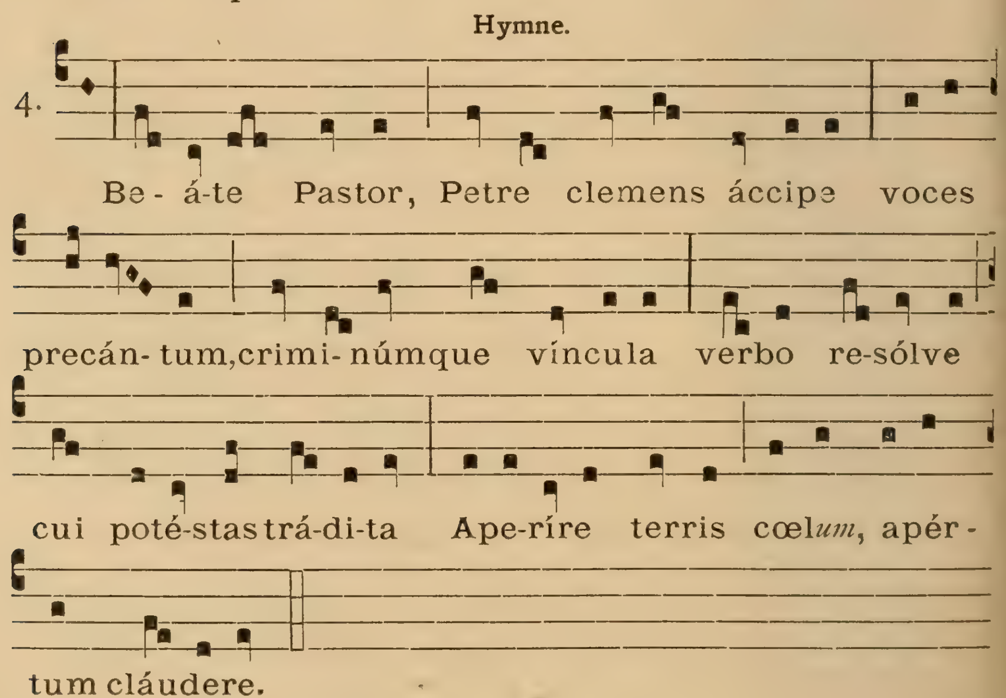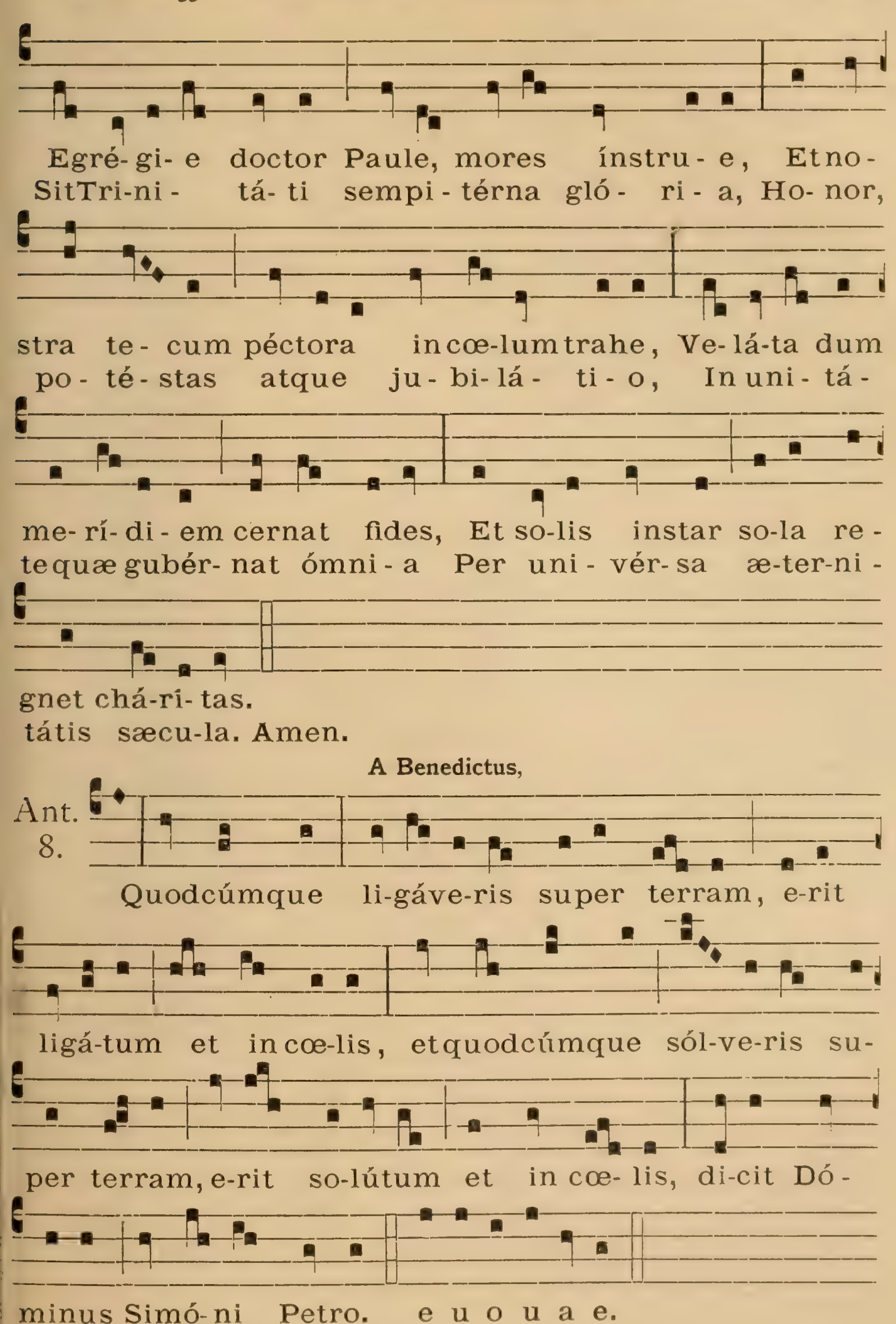




A Laudes.

Les Antiennes, le Capitule et le Versicule comme aux secondes Vêpres.

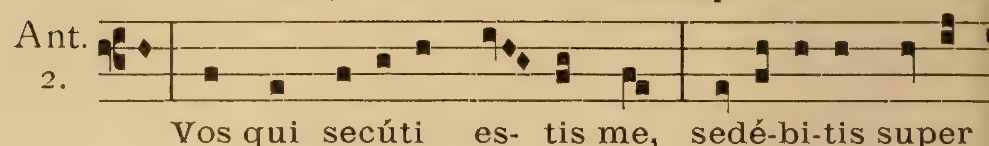
Hymne.




Egré-gi-e doctor Paule, mores ínstru-e, Et no-
Sit Tri-ni-tá-ti sempi-térna gló-ri-a, Ho-nor,
stra te-cum péctora in cœ-lum trahe, Ve-lá-ta dum
po-té-stas atque ju-bi-lá-ti-o, In uni-tá-
me-rí-di-em cernat fides, Et so-lis instar so-la re-
te quæ gubér-nat ómni-a Per uni-vér-sa æ-ter-ni-
gnet chá-ri-tas.
tátis sæcu-la. Amen.
A Benedictus,
Ant. 8.
Quodcúmque li-gáve-ris super terram, e-rit
ligá-tum et in cœ-lis, et quodcúmque sól-ve-ris su-
per terram, e-rit so-lútum et in cœ-lis, di-cit Dó-
minus Simó-ni Petro. e u o u a e.

En France, Mémoire de tous les saints Apôtres.

Ant. 2.



Vos qui secúti es- tis me, sedé-bi-tis super

sedes, judicántes du-ó- decim tribus Isra- el.

℣. *In omnem terram " exívit sonus eórum.*
℟. *Et in fines orbis terrae " verba eórum.*

§ 4. QUELQUES CHANTS DU XVIII[e] SIÈCLE.

Diocèse de Châlons. (Catalaunen.)[1]

Procession du III. Dim. de l'Avent.

℟. 5.

Roráte, cœ-li, dé- super, et nu-

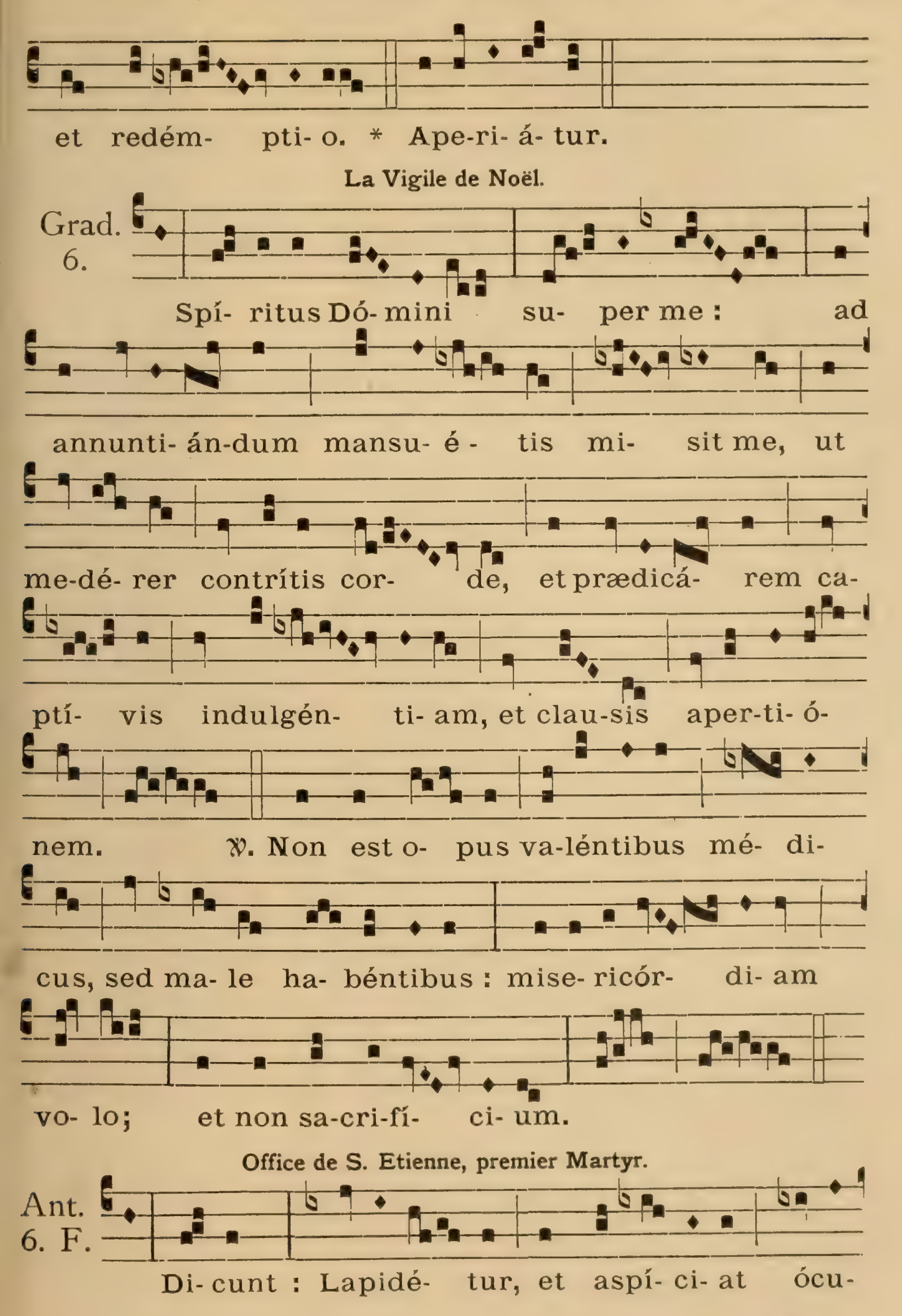
bes plu- ant ju- stum : * Ape-ri- á- tur ter- ra,

et gérminet Salva-tó- rem et justí- ti- a

o- ri- á- tur si- mul. ℣. Christus Jesus factus

est nobis sapi- én- ti- a a De- o, et justí- ti- a,

[1] Le Bréviaire a été imprimé en 1736, et les livres de chœur entre cette époque et l'année 1750.


et redém- pti- o. * Ape-ri- á- tur.
La Vigile de Noël.
Grad. 6.
Spí- ritus Dó- mini su- per me : ad
annunti- án-dum mansu- é - tis mi- sit me, ut
me-dé- rer contrítis cor- de, et prædicá- rem ca-
ptí- vis indulgén- ti- am, et clau-sis aper-ti- ó-
nem. ℣. Non est o- pus va-léntibus mé- di-
cus, sed ma- le ha- béntibus : mise- ricór- di- am
vo- lo; et non sa-cri-fí- ci- um.
Office de S. Etienne, premier Martyr.
Ant. 6. F.
Di- cunt : Lapidé- tur, et aspí- ci- at ócu-

lus noster : ipsi autem non cognové- runt cogita-

ti- ónes Dó-mini. e u o u a e.

℟. I. Te- stes deposu- é- runt ve-stiménta

su- a se- cus pe- des ado-le- scén- tis, qui vo-
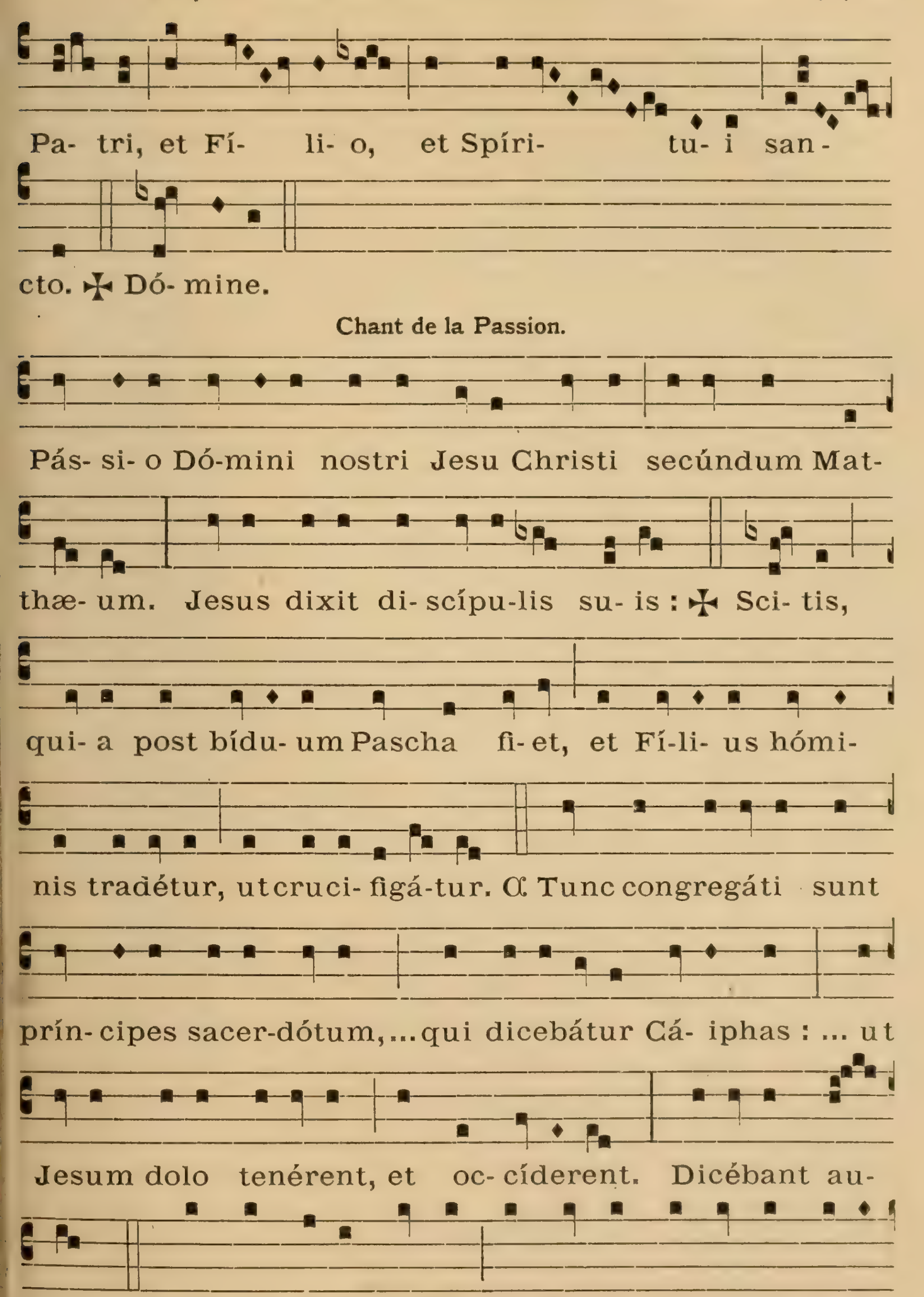
cabá- tur Sau- lus : et * Lapidá- bant Sté-
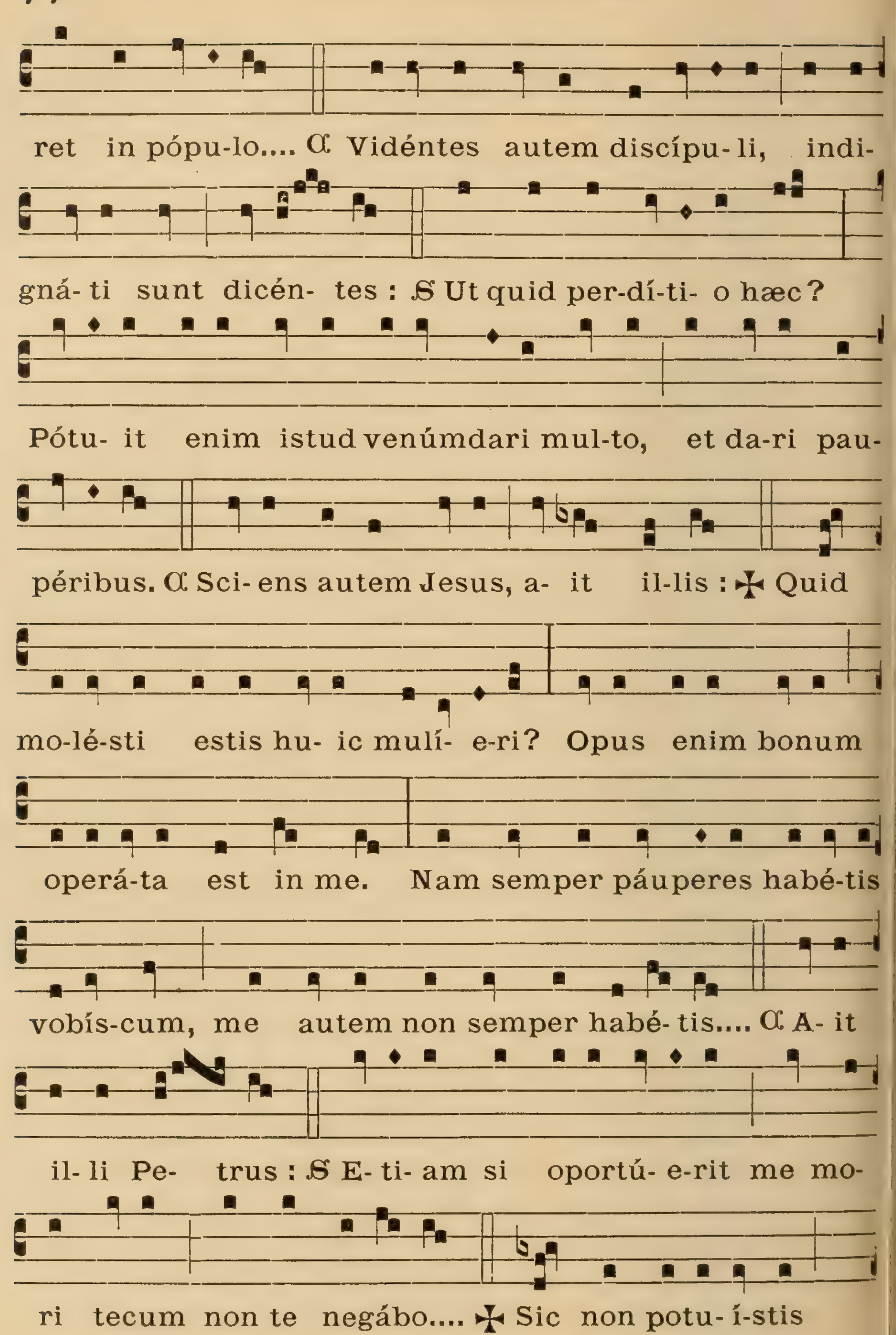
phanum invo-cán- tem, et dicén- tem : ✠ Dó-mine
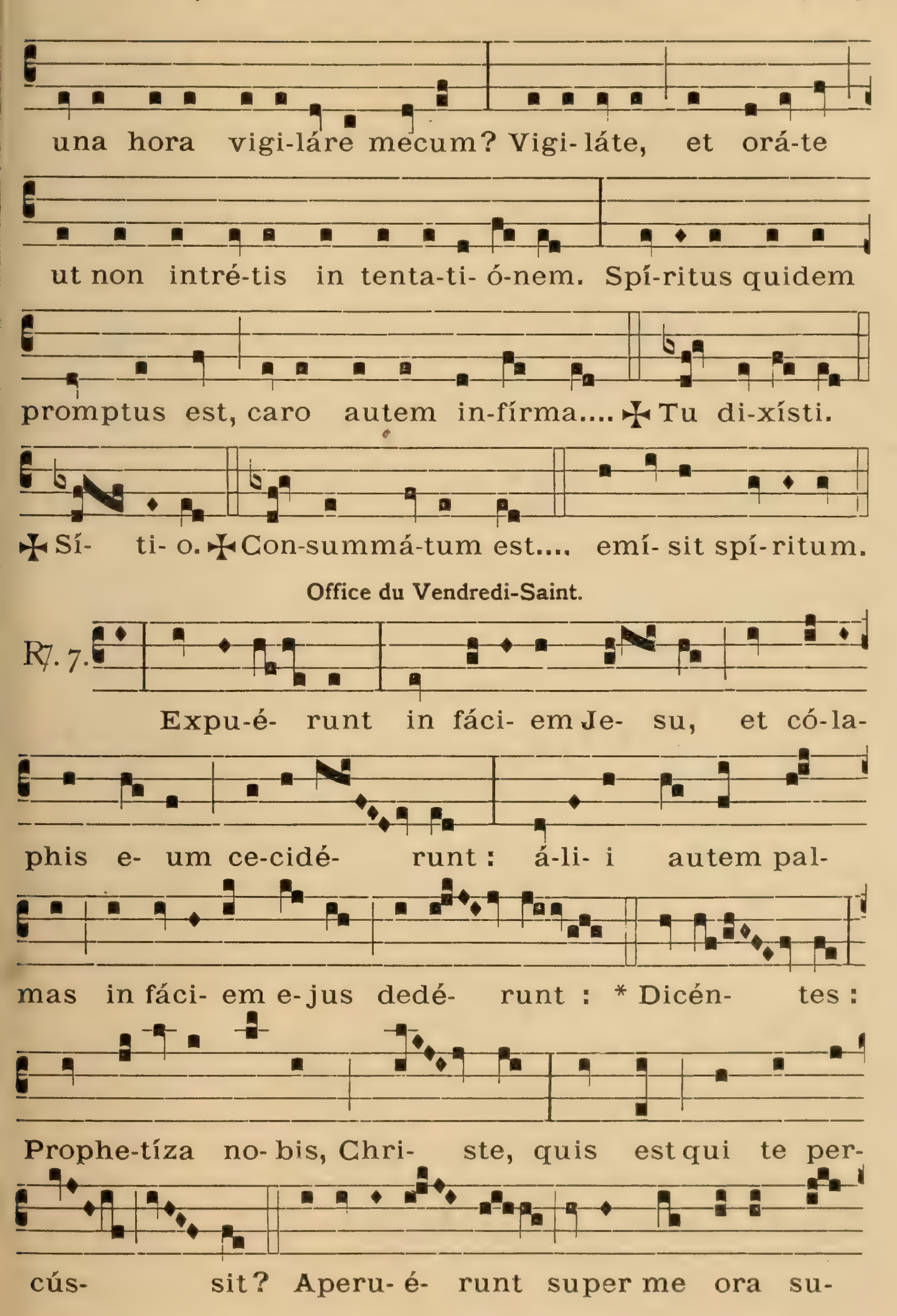
Je- su, sús- cipe spí- ritum me- um. ℣. Eduxé-

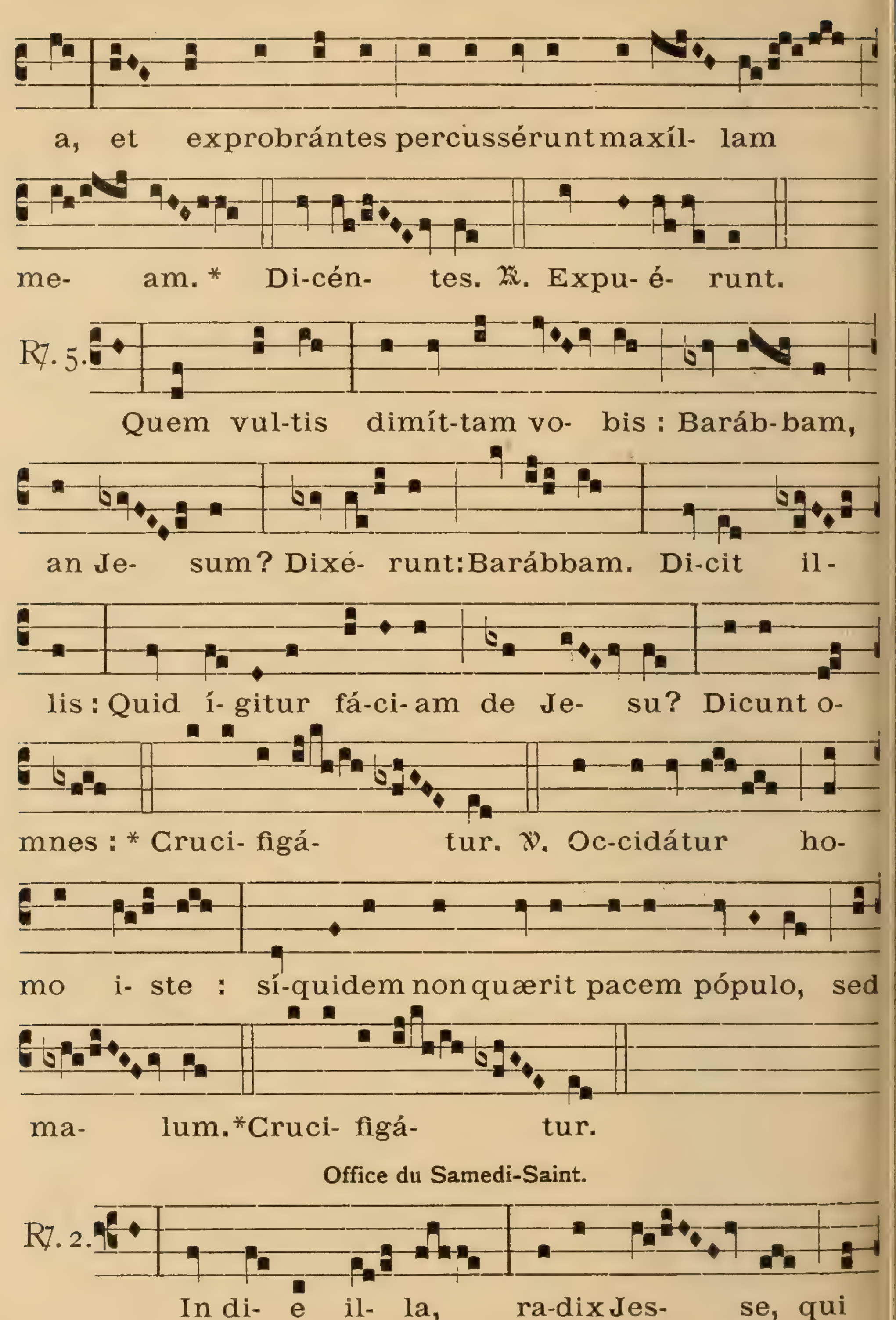
runt e- um extra ci- vi-tá- tem, et lapí-

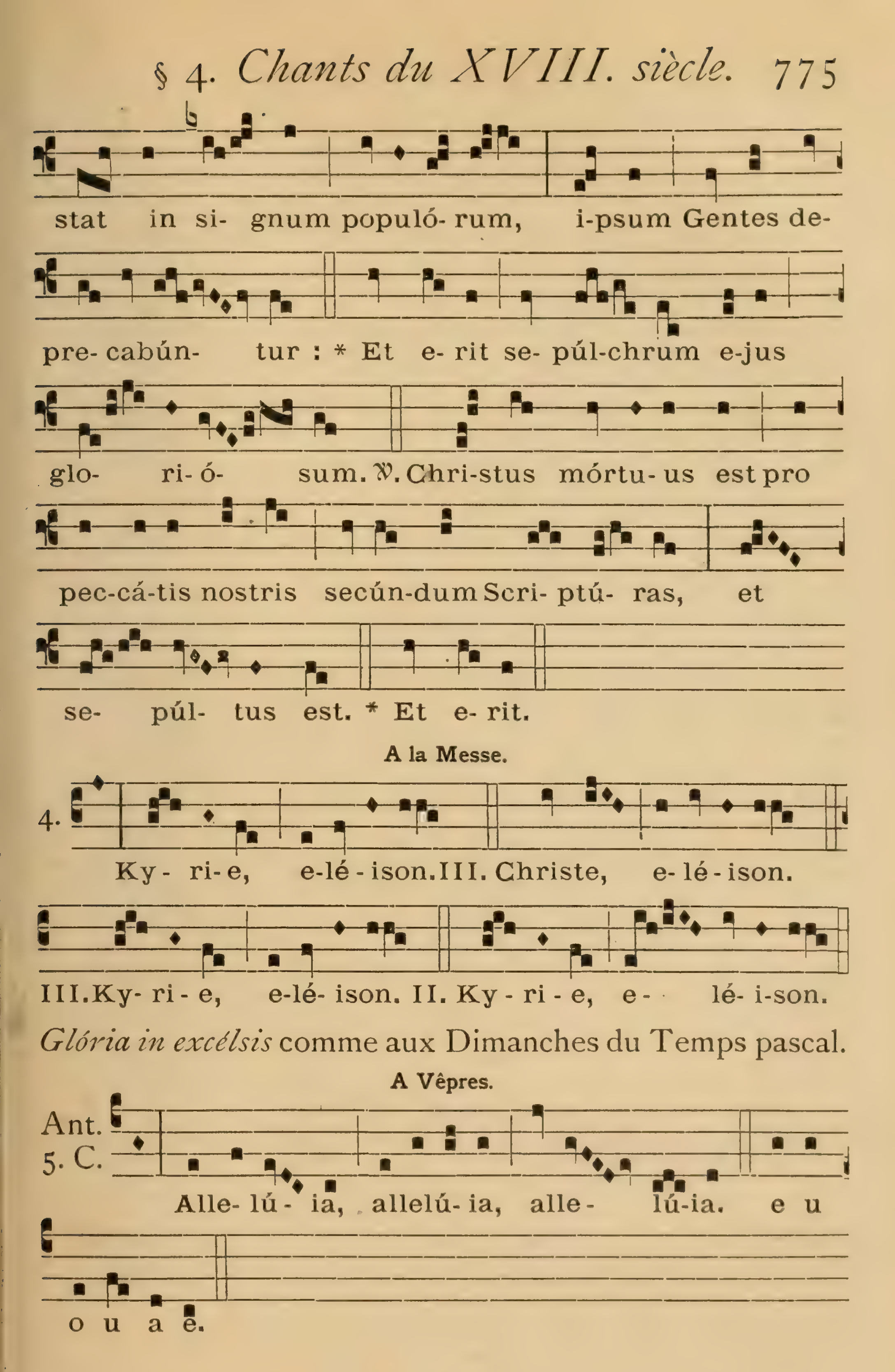
dibus interfe- cé- runt. * Lapidá- bant. Gló-ri- a


Pa- tri, et Fí- li- o, et Spíri- tu- i san-
cto. ✠ Dó- mine.
Chant de la Passion.
Pás- si- o Dó-mini nostri Jesu Christi secúndum Mat-
thæ- um. Jesus dixit di- scípu-lis su- is : ✠ Sci- tis,
qui- a post bídu- um Pascha fi- et, et Fí-li- us hómi-
nis tradétur, ut cruci- figá-tur. C. Tunc congregáti sunt
prín- cipes sacer-dótum,... qui dicebátur Cá- iphas : ... ut
Jesum dolo tenérent, et oc- cíderent. Dicébant au-
tem : S Non in di- e festo, ne forte tumúltus fí- e-
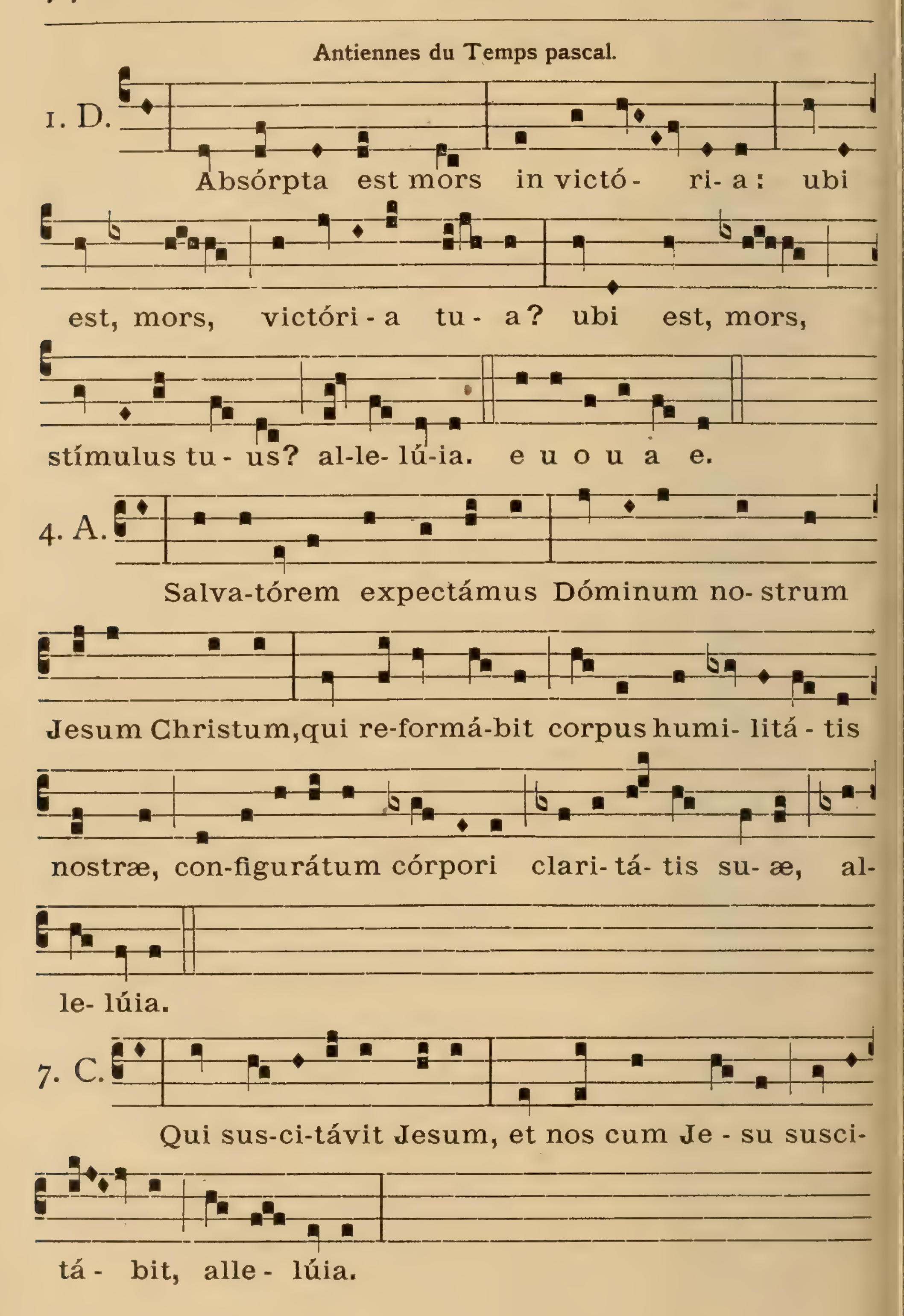

ret in pópu-lo.... C Vidéntes autem discípu-li, indi-
gná-ti sunt dicén- tes : S Ut quid per-dí-ti- o hæc?
Pótu- it enim istud venúmdari mul-to, et da-ri pau-
péribus. C Sci-ens autem Jesus, a- it il-lis : ✠ Quid
mo-lé-sti estis hu- ic mulí- e-ri? Opus enim bonum
operá-ta est in me. Nam semper páuperes habé-tis
vobís-cum, me autem non semper habé- tis.... C A- it
il- li Pe- trus : S E- ti- am si oportú- e-rit me mo-
ri tecum non te negábo.... ✠ Sic non potu- í-stis

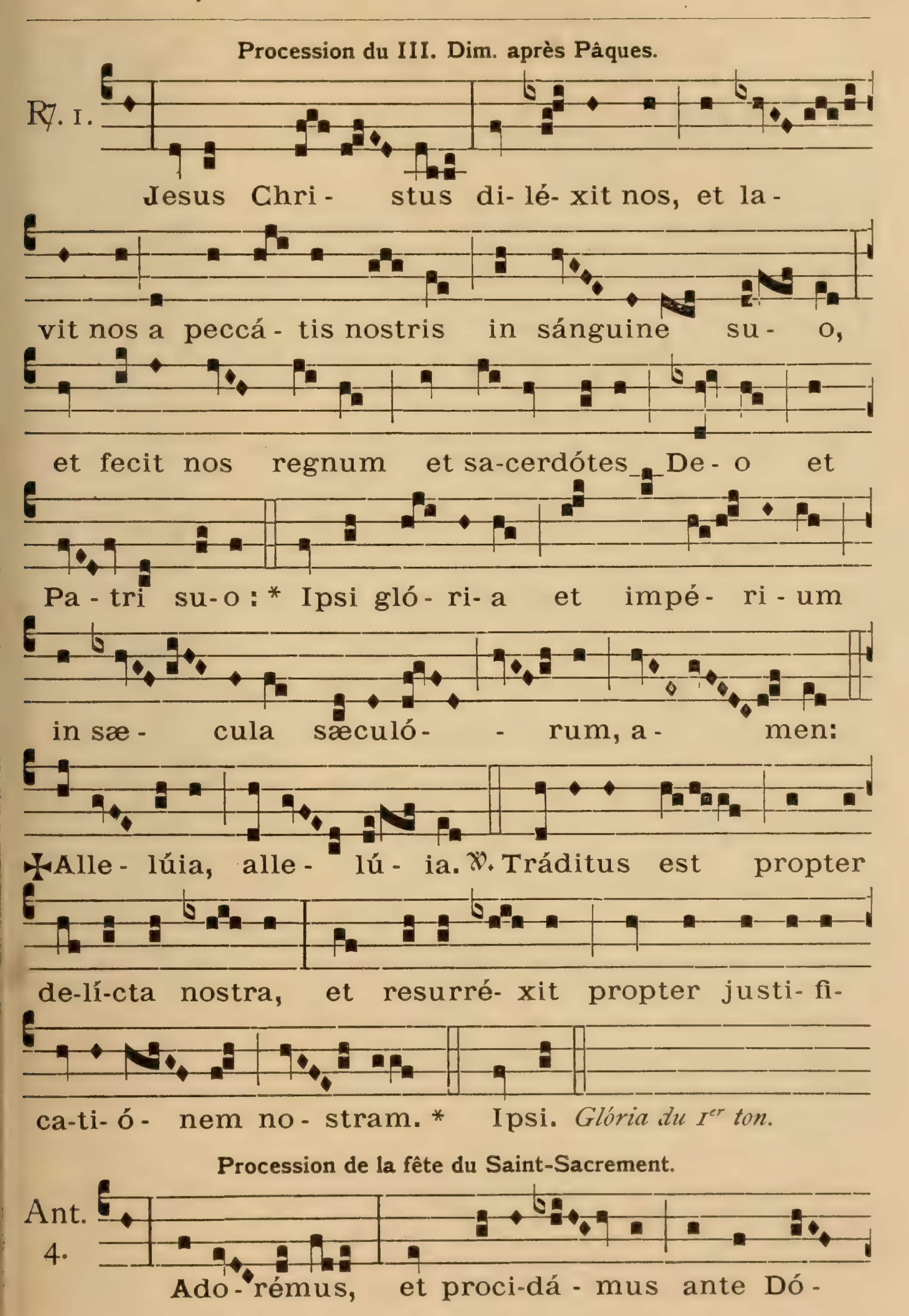

una hora vigi-láre mecum? Vigi-láte, et orá-te
ut non intré-tis in tenta-ti- ó-nem. Spí-ritus quidem
promptus est, caro autem in-fírma.... ✠ Tu di-xísti.
✠ Sí- ti- o. ✠ Con-summá-tum est.... emí- sit spí-ritum.
Office du Vendredi-Saint.
℟. 7. Expu-é- runt in fáci- em Je- su, et có-la-
phis e- um ce-cidé- runt: á-li- i autem pal-
mas in fáci- em e-jus dedé- runt : * Dicén- tes:
Prophe-tíza no- bis, Chri- ste, quis est qui te per-
cús- sit? Aperu- é- runt super me ora su-
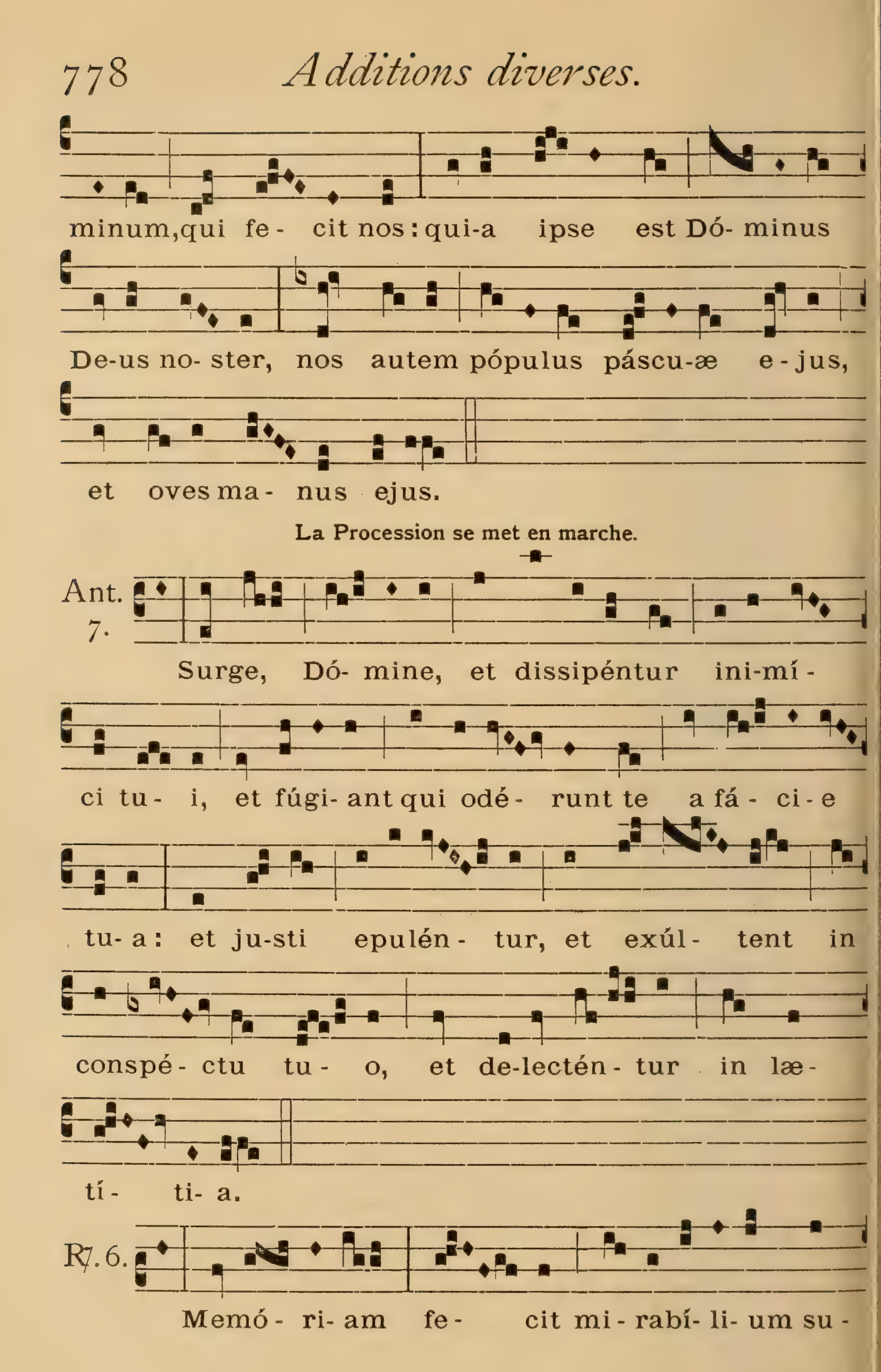

a, et exprobrántes percussérunt maxíl- lam
me- am. * Di-cén- tes. ℟. Expu- é- runt.
℟. 5. Quem vul-tis dimít-tam vo- bis : Baráb-bam,
an Je- sum? Dixé- runt: Barábbam. Di-cit il -
lis : Quid í- gitur fá-ci-am de Je- su? Dicunt o-
mnes : * Cruci- figá- tur. ℣. Oc-cidátur ho-
mo i- ste : sí-quidem non quærit pacem pópulo, sed
ma- lum.*Cruci- figá- tur.
Office du Samedi-Saint.
℟. 2. In di- e il- la, ra-dix Jes- se, qui
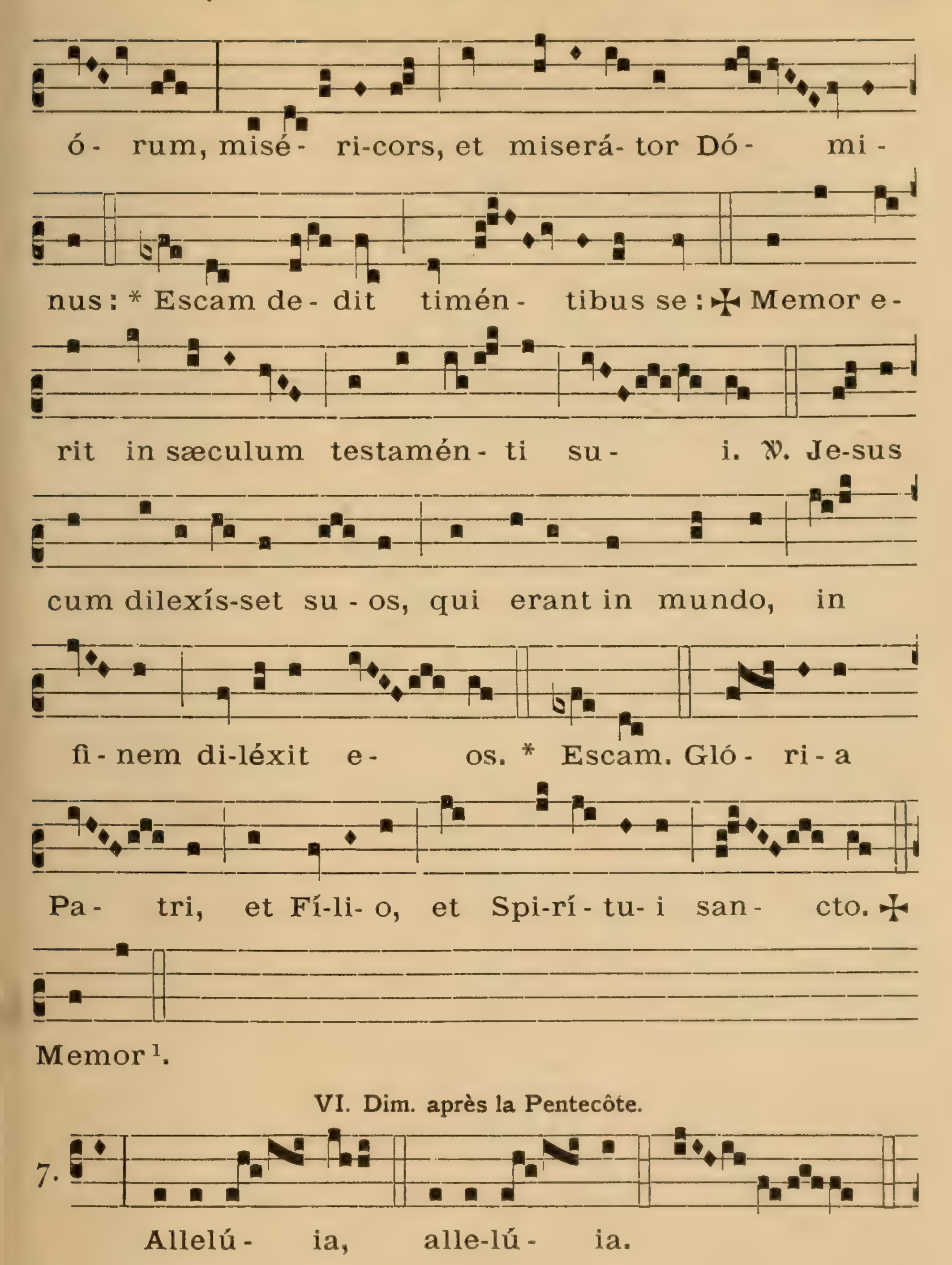

stat in si- gnum populó- rum, i-psum Gentes de-
pre- cabún- tur : * Et e- rit se- púl-chrum e-jus
glo- ri- ó- sum. ℣. Chri-stus mórtu- us est pro
pec-cá-tis nostris secún-dum Scri- ptú- ras, et
se- púl- tus est. * Et e- rit.
A la Messe.
4. Ky- ri- e, e-lé - ison. III. Christe, e- lé - ison.
III. Ky- ri - e, e-lé- ison. II. Ky - ri - e, e- lé- i-son.
Glória in excélsis comme aux Dimanches du Temps pascal.
A Vêpres.
Ant. 5. C. Alle- lú - ia, allelú- ia, alle - lú-ia. e u
o u a e.

Antiennes du Temps pascal.
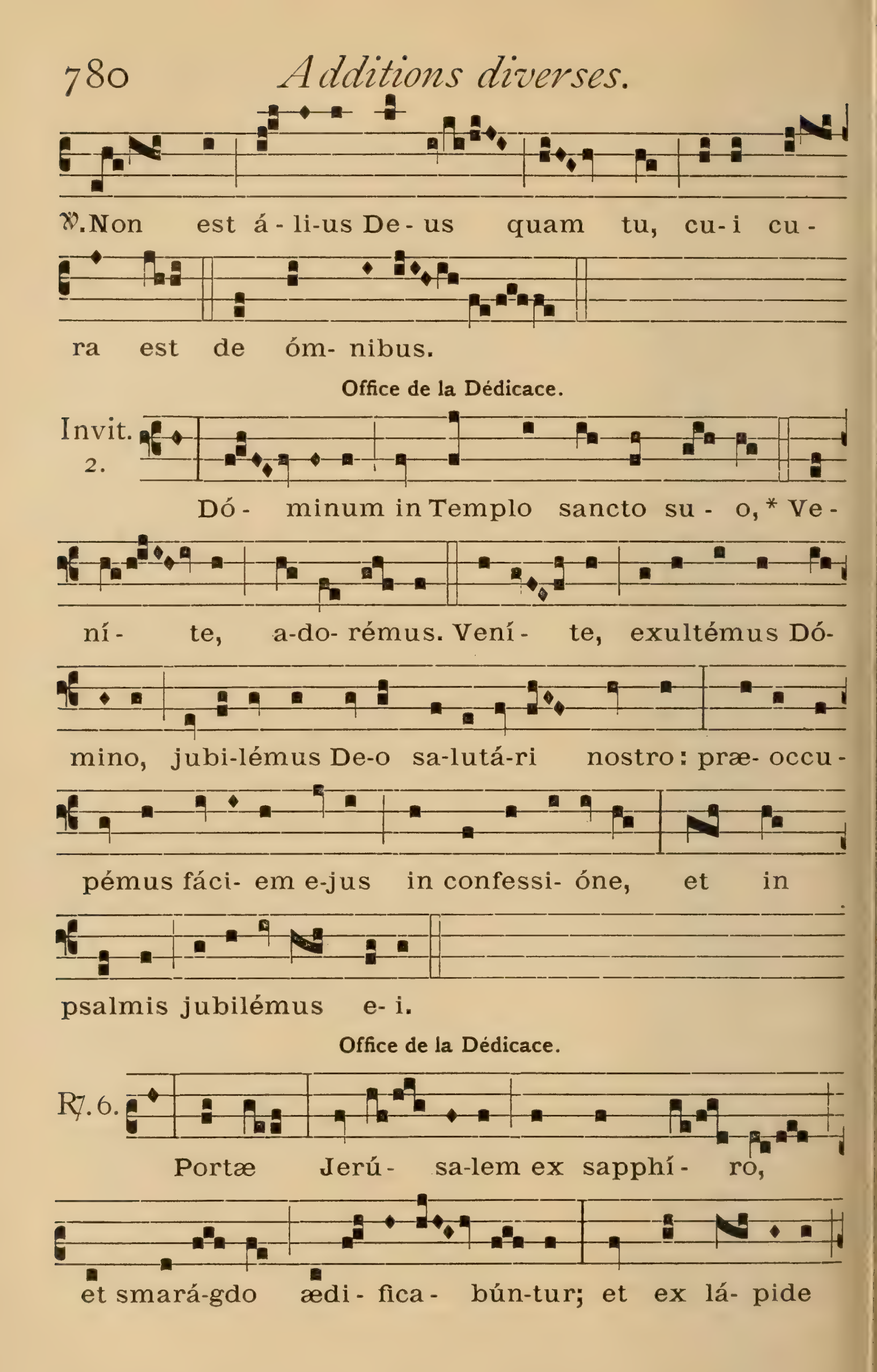


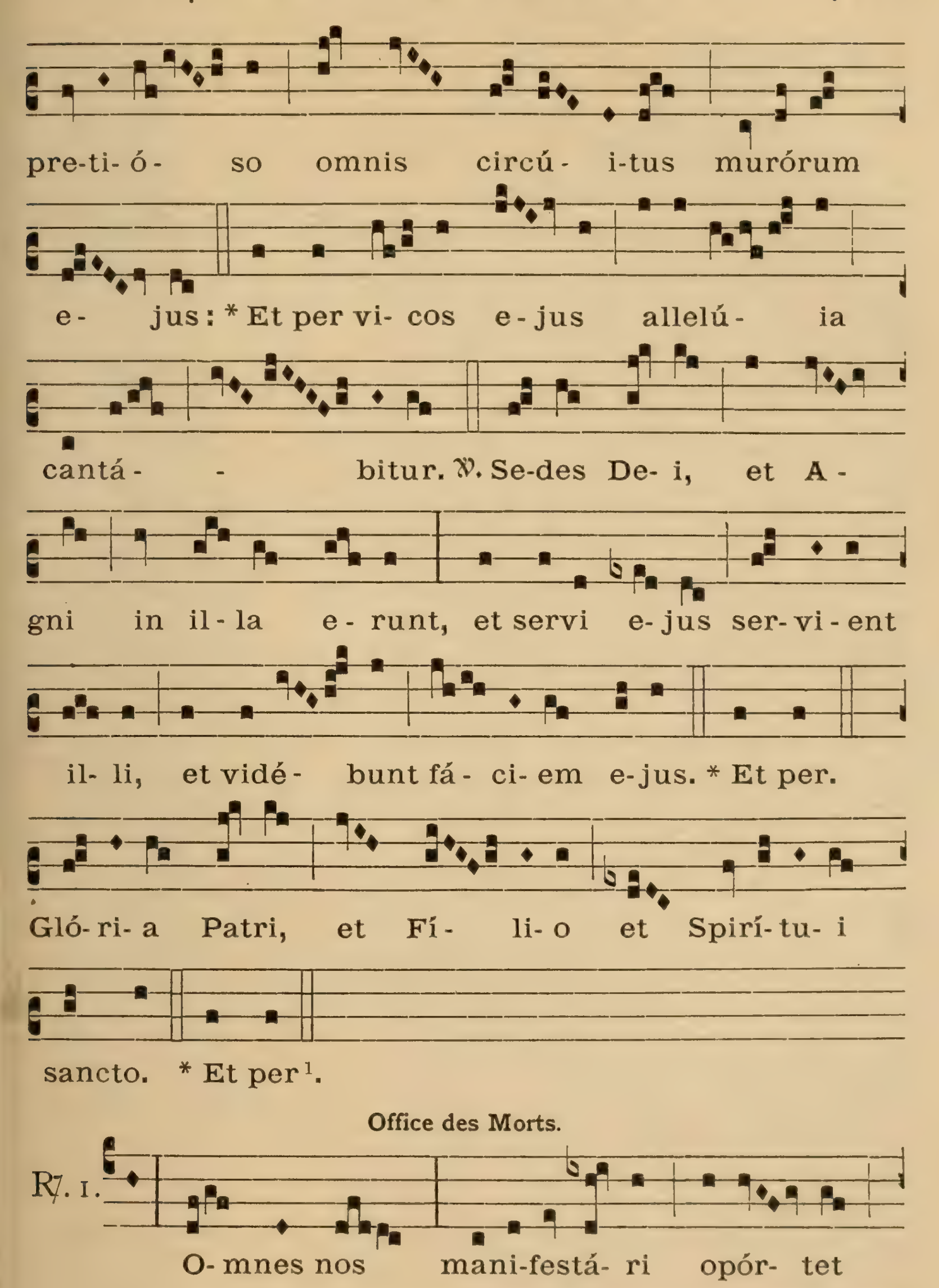

Procession du III. Dim. après Pâques.
℟. I.
Jesus Chri - stus di- lé- xit nos, et la -
vit nos a peccá - tis nostris in sánguine su - o,
et fecit nos regnum et sa-cerdótes De - o et
Pa - tri su- o : * Ipsi gló - ri- a et impé - ri - um
in sæ - cula sæculó - - rum, a - men:
✠ Alle - lúia, alle - lú - ia. ℣. Tráditus est propter
de-lí-cta nostra, et resurré- xit propter justi- fi-
ca-ti- ó - nem no - stram. * Ipsi. Glória du Ier ton.
Procession de la fête du Saint-Sacrement.
Ant. 4.
Ado - rémus, et proci-dá - mus ante Dó -


minum, qui fe- cit nos: qui-a ipse est Dó- minus
De-us no- ster, nos autem pópulus páscu-æ e-jus,
et oves ma- nus ejus.
La Procession se met en marche.
Ant. 7.
Surge, Dó- mine, et dissipéntur ini-mí-
ci tu- i, et fúgi- ant qui odé- runt te a fá- ci-e
tu- a: et ju-sti epulén- tur, et exúl- tent in
conspé- ctu tu- o, et de-lectén- tur in læ-
tí- ti- a.
℟. 6.
Memó- ri- am fe- cit mi- rabí- li- um su-
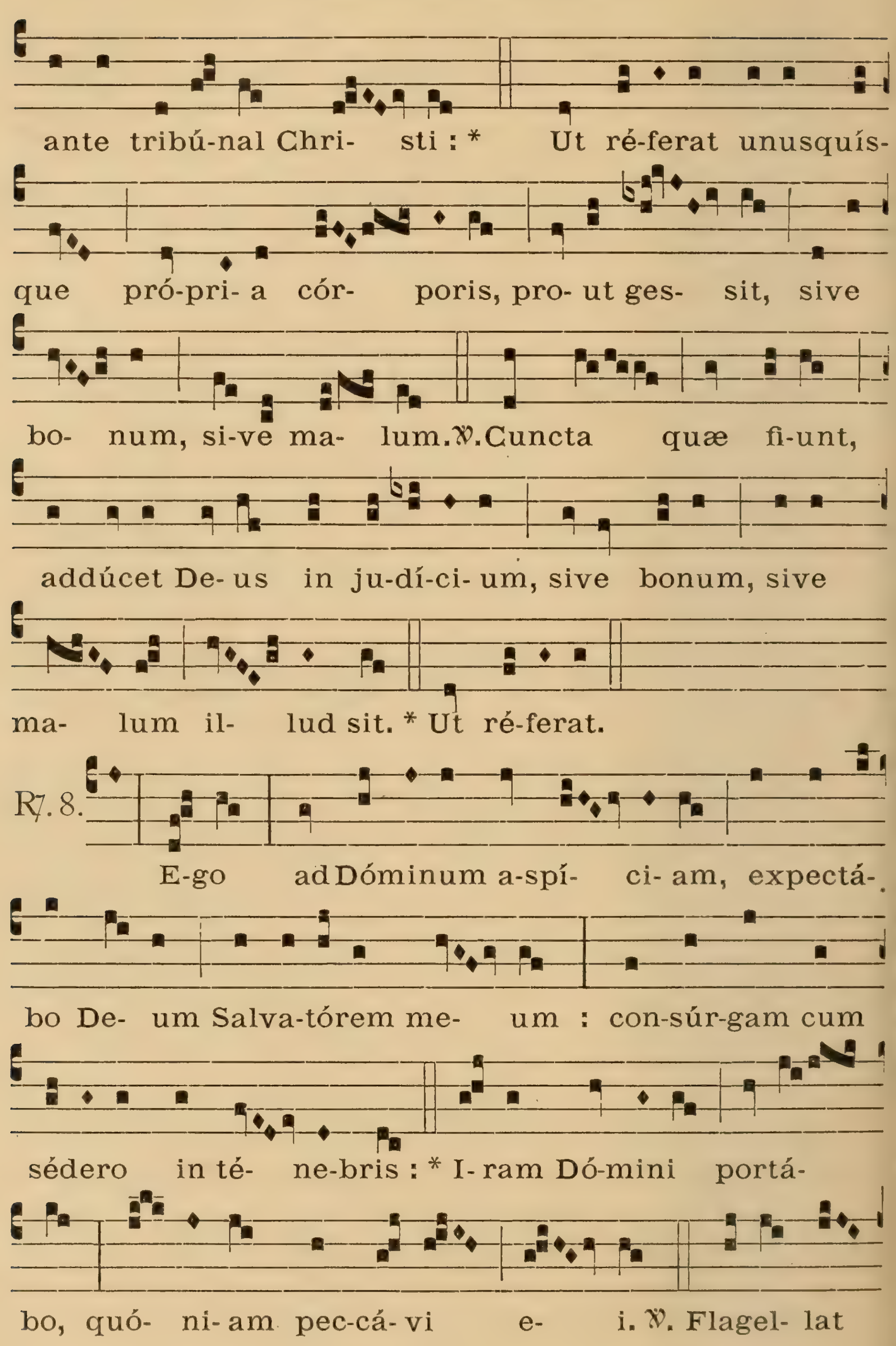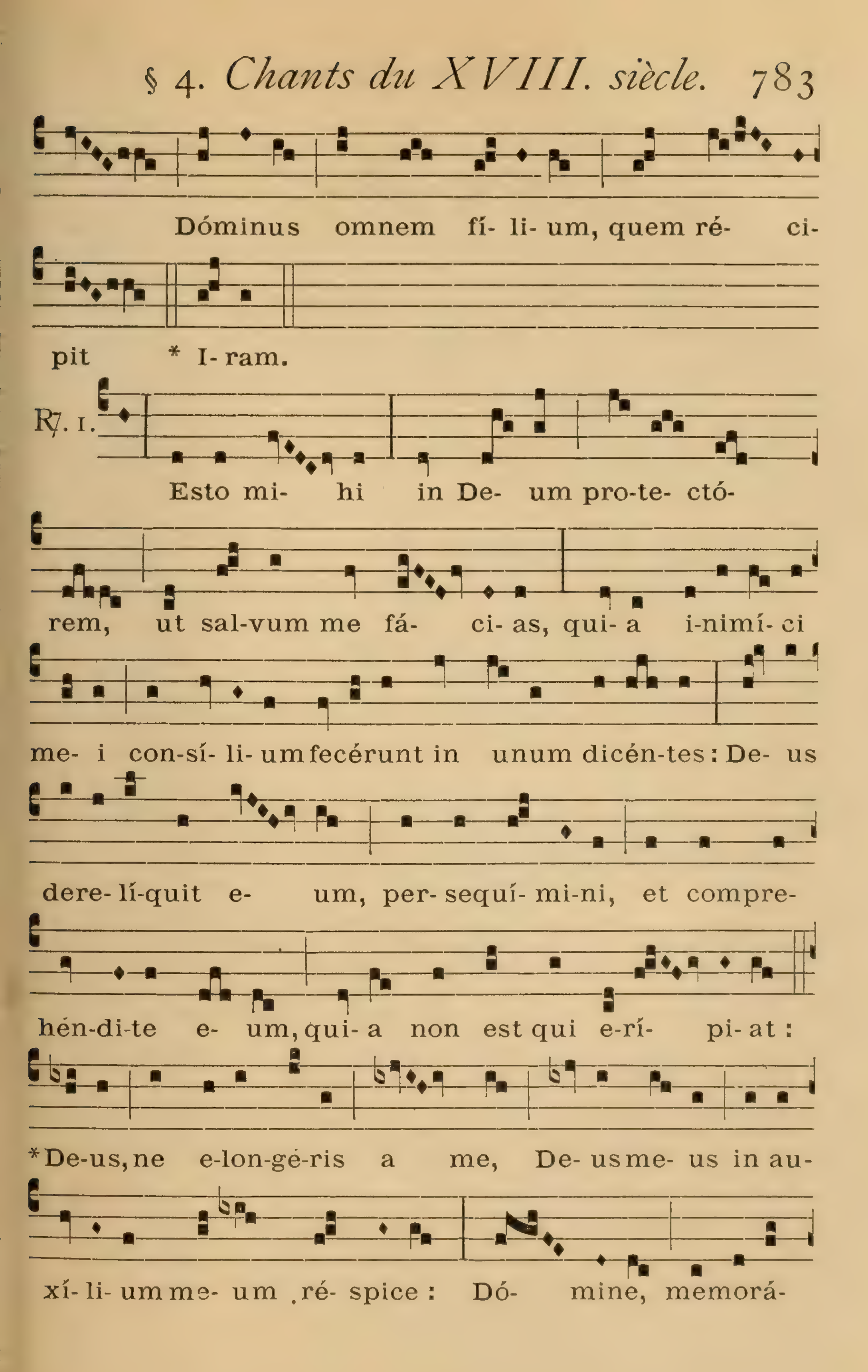


[1] Nous avons converti en *C* ce morceau, qui figure dans le Processional sur l'échelle en *f*, avec un bémol à la reprise.
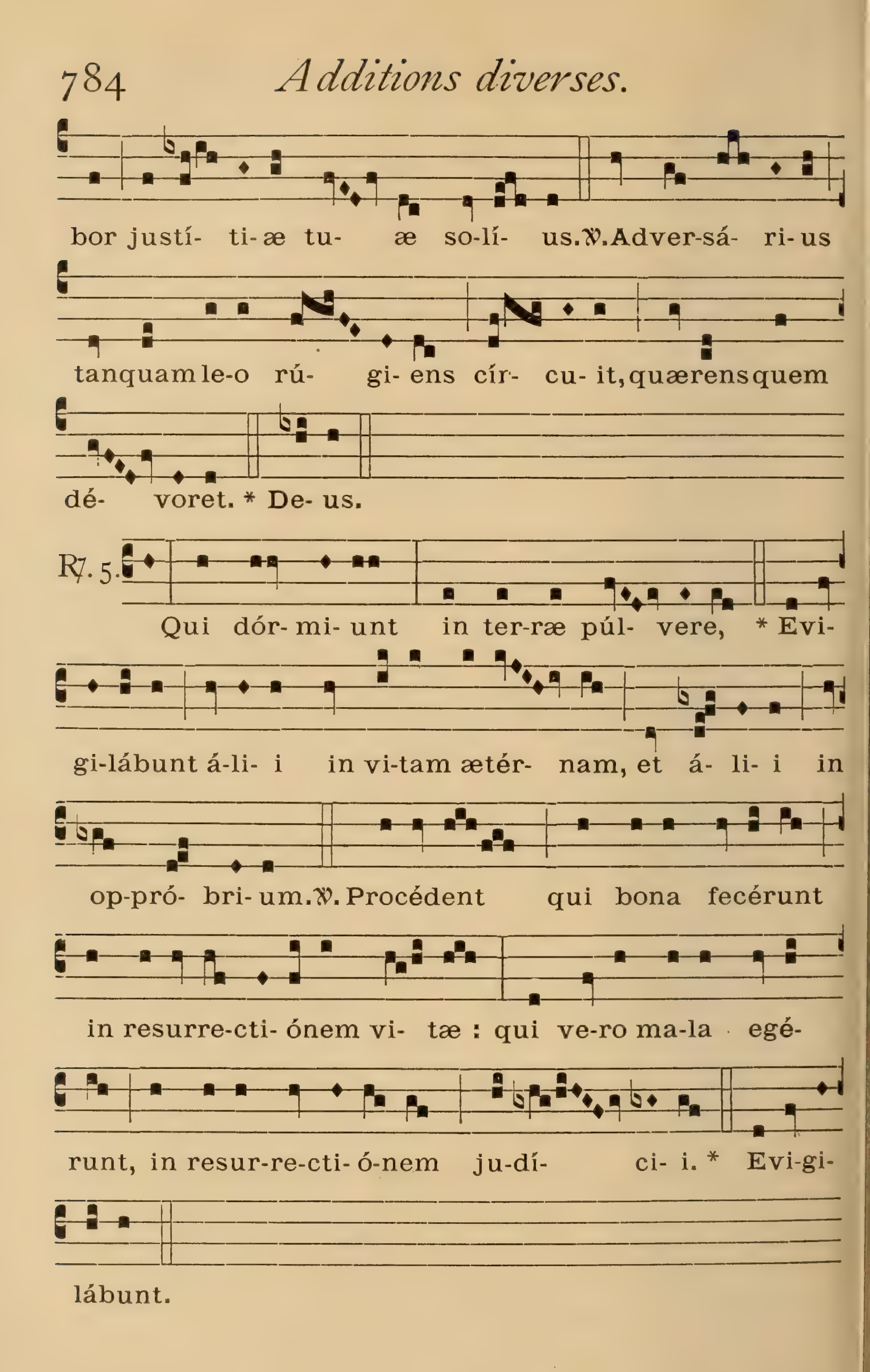

℣. Non est á-li-us De-us quam tu, cu-i cu-ra est de óm-nibus.
Office de la Dédicace.
Invit. 2.
Dó-minum in Templo sancto su-o, * Ve-ní-te, a-do-rémus. Vení-te, exultémus Dó-mino, jubi-lémus De-o sa-lutá-ri nostro: præ-occu-pémus fáci-em e-jus in confessi-óne, et in psalmis jubilémus e-i.
Office de la Dédicace.
℟. 6.
Portæ Jerú-sa-lem ex sapphí-ro, et smará-gdo ædi-fica-bún-tur; et ex lá-pide



[1] Ce Répons dans l'Antiphonaire est également sur l'échelle en *f*.


ante tribú-nal Chri- sti : * Ut ré-ferat unusquís-
que pró-pri- a cór- poris, pro- ut ges- sit, sive
bo- num, si-ve ma- lum. ℣. Cuncta quæ fi-unt,
addúcet De- us in ju-dí-ci- um, sive bonum, sive
ma- lum il- lud sit. * Ut ré-ferat.
℟. 8.
E-go ad Dóminum a-spí- ci- am, expectá-
bo De- um Salva-tórem me- um : con-súr-gam cum
sédero in té- ne-bris : * I- ram Dó-mini portá-
bo, quó- ni- am pec-cá- vi e- i. ℣. Flagel- lat

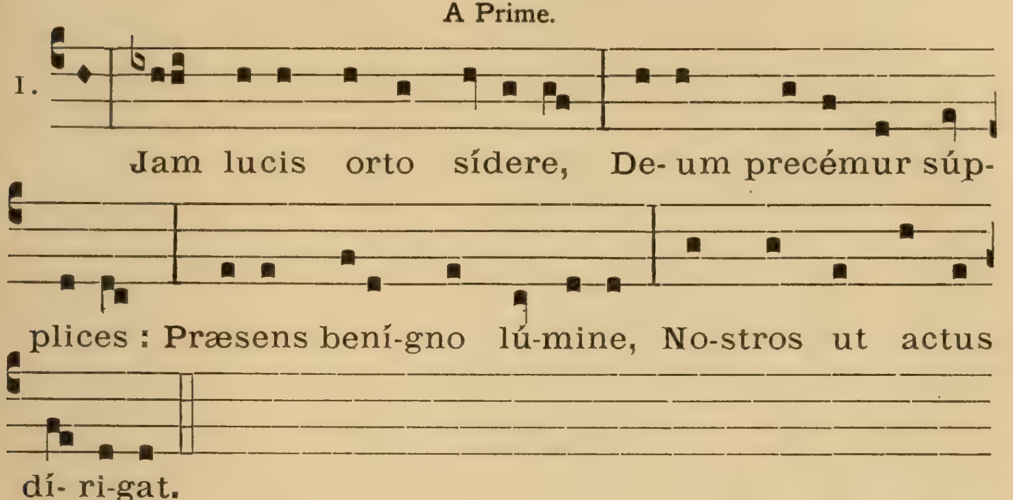

Dóminus omnem fí- li- um, quem ré- ci-
pit * I- ram.
℟. I. Esto mi- hi in De- um pro-te- ctó-
rem, ut sal-vum me fá- ci- as, qui- a i-nimí- ci
me- i con-sí- li- umfecérunt in unum dicén-tes: De- us
dere- lí-quit e- um, per- sequí- mi-ni, et compre-
hén-di-te e- um, qui- a non est qui e-rí- pi- at:
*De-us, ne e-lon-gé-ris a me, De- usme- us in au-
xí- li- umme- um ré- spice: Dó- mine, memorá-


bor justí- ti- æ tu- æ so-lí- us. ℣. Adver-sá- ri- us
tanquam le-o rú- gi- ens cír- cu- it, quærens quem
dé- voret. * De- us.
℟. 5. Qui dór- mi- unt in ter-ræ púl- vere, * Evi-
gi-lábunt á-li- i in vi-tam ætér- nam, et á- li- i in
op-pró- bri- um. ℣. Procédent qui bona fecérunt
in resurre-cti- ónem vi- tæ : qui ve-ro ma-la egé-
runt, in resur-re-cti- ó-nem ju-dí- ci- i. * Evi-gi-
lábunt.

CHANT DES HYMNES [1]

les Dimanches pendant l'année.

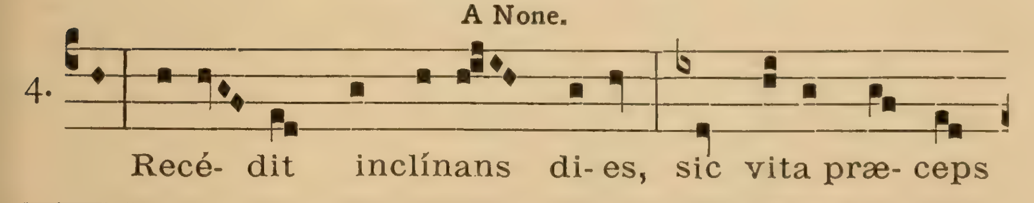
A Prime.



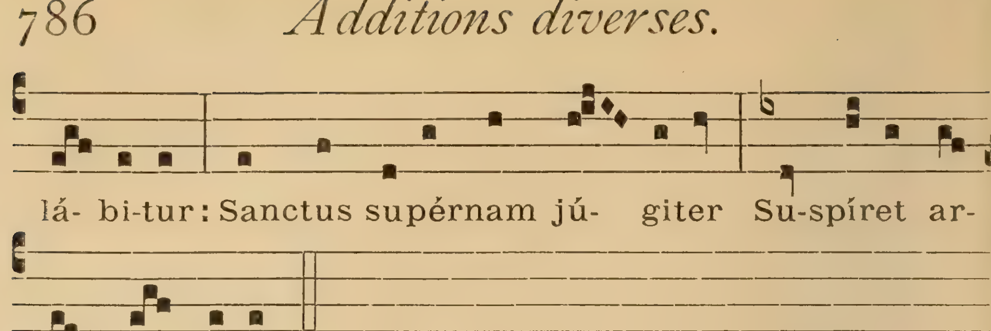
Nil lingua peccet, nil manus,
Nil mens inâne cógitet :
In ore simplex véritas,
In corde reget cháritas.
Incoepta dum fluet dies,
O Christe, sis custos vigil :
Da mente scire, quod doces,
Da corde, quod jubes, sequi.
Tu spes salútis, áctuum
Tu finis et primórdium :
Te, prosequámur, áuspice,
Quae, te favénte, coepimus.

Doxologie comme à Vêpres.

A None.



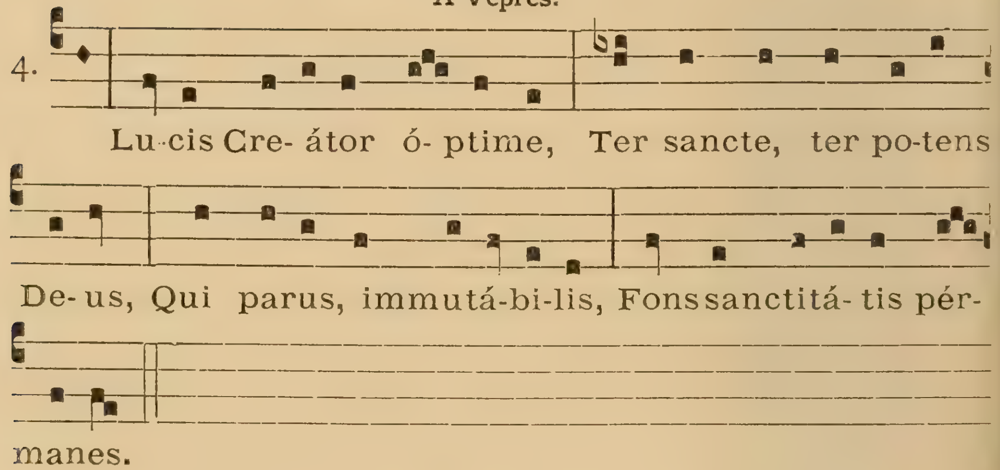
[1] Toutes ces Hymnes sont en mesure métrique et en vers réguliers. (nos 29)
et suiv.)



Da Christe, da tandem tuos
Coeli quiéte pérfrui :
Fac, lucis usúrae brevi
Ætérna succédat dies

Doxologie comme ci-dessous

A Vêpres.



Nos, qui tuum genus sumus,
Nos, o Pater, quos Núminis
Imáginem tui vocas.
Quam pura nos virtus decet!
Tu semper astas méntibus,
Testis vigil, tu péctoris
Scrutas recéssus íntimos
Arcána praesens áspicis.
Nostras, benígne Cónditor,
Mentes subi, sensus rege :

Omnémque labem críminis
Accénsa mundet cháritas.

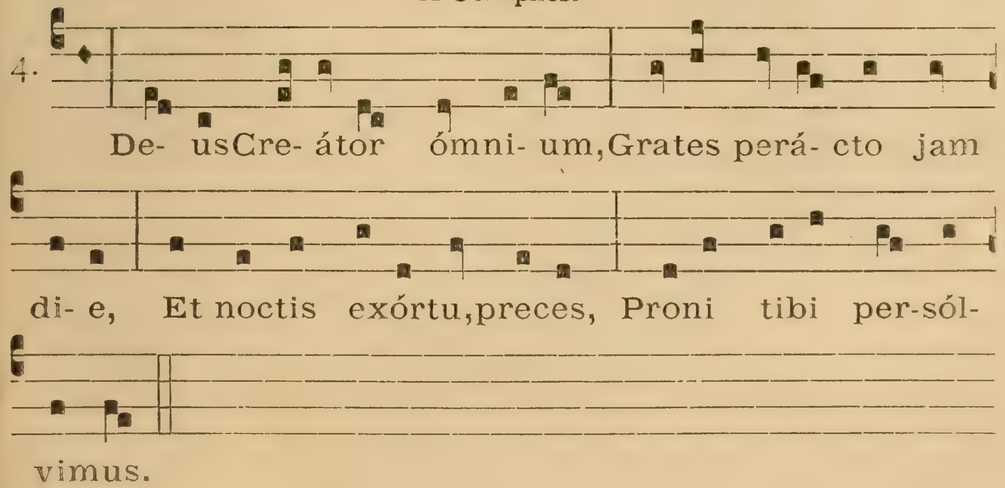
Sic digna conspéctus tuos
Mens ferre, quondam trístibus
Vinclis solúta córporis,
Tuo quiéscet in sinu.

Ætérne tu Verbi Pater,
Ætérne Fili par Patri,
Et par utríque Spíritus,
Tibi, Deus, sit glória. Amen.

Doxologie de la B. V. Marie.

Qui natus es de Vírgine,
Jesu, tibi sit glória,
Cum Patre, et almo Spíritu[1],
In sempitérna saecula. Amen.

A Complies.



Quod longa peccávit dies
Noctúrnus éxpiet dolor,
Nec per sopórem nos sinas
Hostis patére fráudibus.

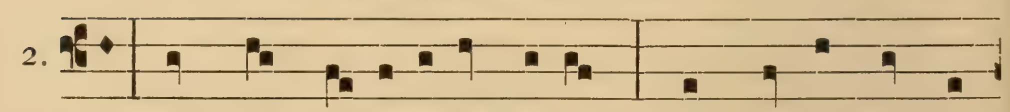
[1] En 1840 on a réformé ce troisième vers en y introduisant une sorte de cheville : *Cum Patre, cumque Spíritu.*

Inféstus usque círcuit
Quaerens leo quem dévoret :
Umbrántibus tuos Pater
Natos sub alis prótege.

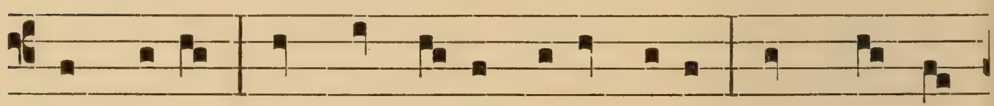
O quando lucéscet tuus,
Qui nescit occasum, dies !
O quando te perénniter
Amábimus, laudábimus !

Ætérne, etc.

A Complies pendant Carême.

2. 

Functum la-bó-ribus di- em Jam noctis éx-ci-



pit qui- es : Som-ni gra-vat necés- si-tas, fac Christe



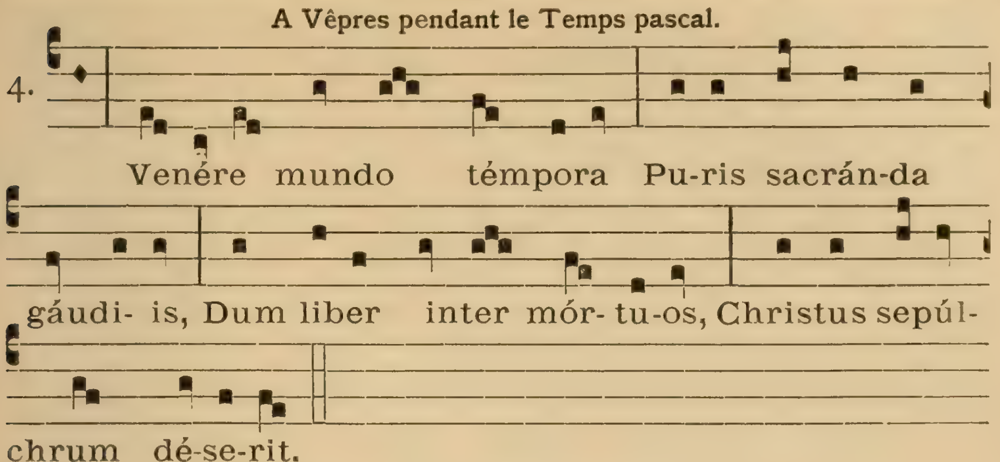
castus sit sopor.

Et somnus et mors quam brevi
Discriminántur límite !
Hac nocte fors clanget tuba,
Somnúmque rumpet últimum.

Ne nos repentínus dies
Incogitántes óccupet :
Seu nocte, seu die venis,
Te praestolémur júgiter.

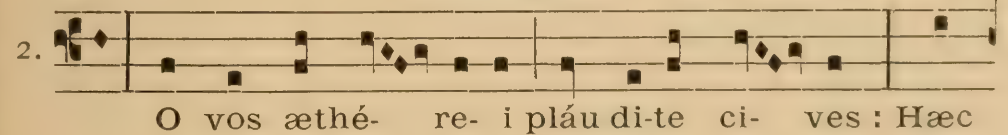
Praesta, beáta Trínitas,
Concéde, simplex Unitas,
Ut fructuósa sint tuis
Jejuniórum múnera. Amen.

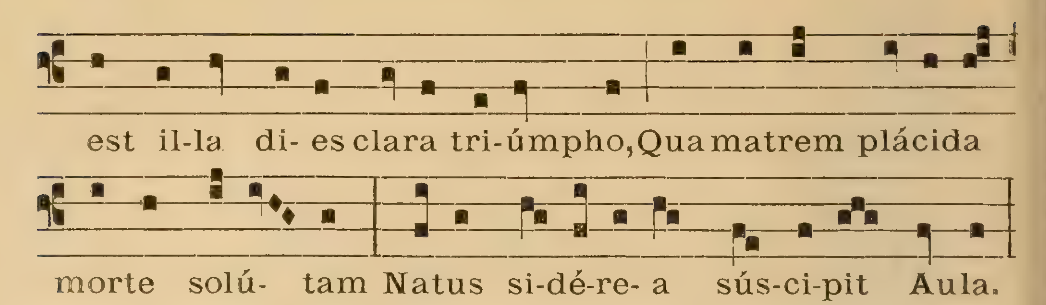
A Vêpres pendant le Temps pascal.



Vidétis, ut surgens novo
Splendóre suffúsus micat!
Corpus resúmens spléndidum,
Mortis tenébras díspulit.
Erépta terris córpora,
Quae cháritas affláverit,
Pari corúsca lúmine,
Sic ille caelo tránsferet.
Frustra, solútis óssibus,
Inglórius manet cinis :
Jam parta membris glória,
Qua nunc reflóruit caput.
Da, Christe, tecum nos mori,
Tecum simul da súrgere,
Terréna da contémnere,
Amáre da coeléstia.
Sit laus Patri, laus Fílio,
Qui nos, triumpháta nece,
Ad astra secum dux vocat;
Compar tibi laus Spíritus. Amen.

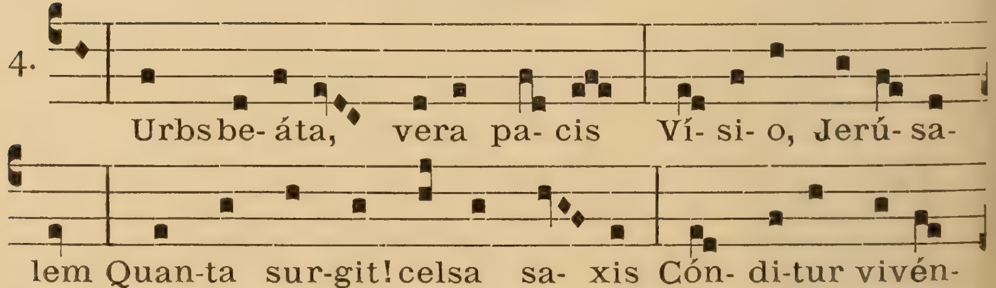
A l'Assomption.

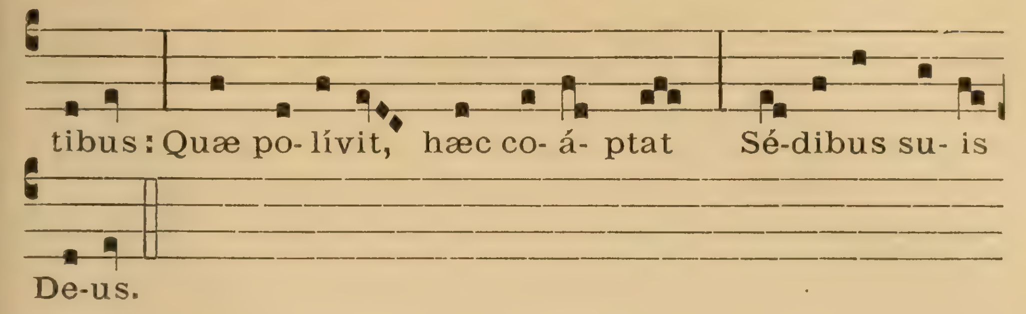




Quae non, Virgo, tibi dona repéndit!
Coeli divítias éxplicat omnes :
Verbum vestíeras carne, vicíssim
Te Verbum próprio lúmine vestit.
Qui velo látuit carnis, apérti
Pleno te sátiat Núminis haustu :
Et quem virgíneo lacte cibásti,
In jugem tibi dat se Deus escam.
O concéssa tibi quanta potéstas!
Per te quanta venit grátia terris!
Cunctis caelítibus célsior una,
Solo facta minor, Virgo, Tonante.
Quae Regína sedes próxima Christo,
Alto de sólio vota tuórum
Audi; namque potes fléctere Natum :
Virgo Mater, amas nos quoque natos.
Divínae sóboli qui dare matrem
In terris vóluit, glória Patri;
Cujus Virgo parens, glória Nato;
Quo fecúnda, tibi glória, flamen. Amen.

A la Dédicace.





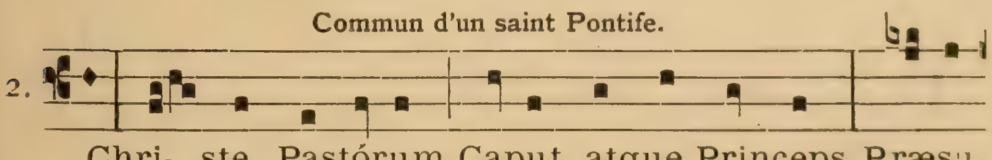
Síngulis ex margarítis
Síngulae portae nitent :
Murus omnis fulget auro,
Fulget uniónibus :
Anguláris Petra Christus
Fundat urbis moenia.

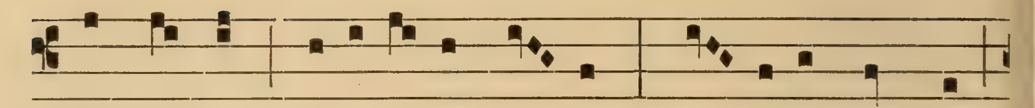
Ejus est sol, caesus Agnus,
Ejus est templum Deus :
Æmulántes hic Beáti,
Purióres Spíritus,
Laude jugi Numen unum
Terque Sanctum cóncinunt.

Undequáque sunt apérta
Civitátis óstia :
Quisquis ambit huc veníre,
Inseríque moenibus,
Ante duris hic probári
Débuit labóribus.

Sit perénnis laus Parénti,
Sit perénnis Fílio;
Laus tibi, qui nectis ambos,
Sit perénnis, Spíritus,
Chrisma cujus nos inúngens,
Viva templa cónsecrat. Amen.

Commun d'un saint Pontife.







Ille non vano ténuit treméndam
Spíritu sedem, próprio nec ausu,
Sed sacrum jussus, Dómino vocánte,
Sumpsit honórem.

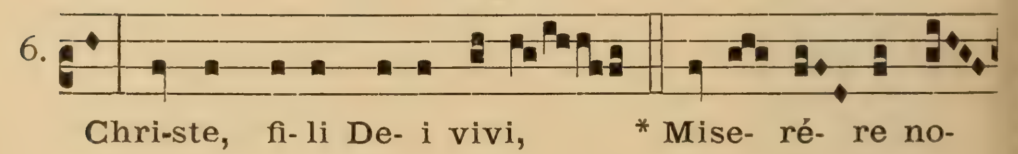
Strénuum bello púgilem, supérni
Chrísmatis pleno tuus unxit intus
Spíritus cornu, posuítque sanctam
Páscere Gentem.
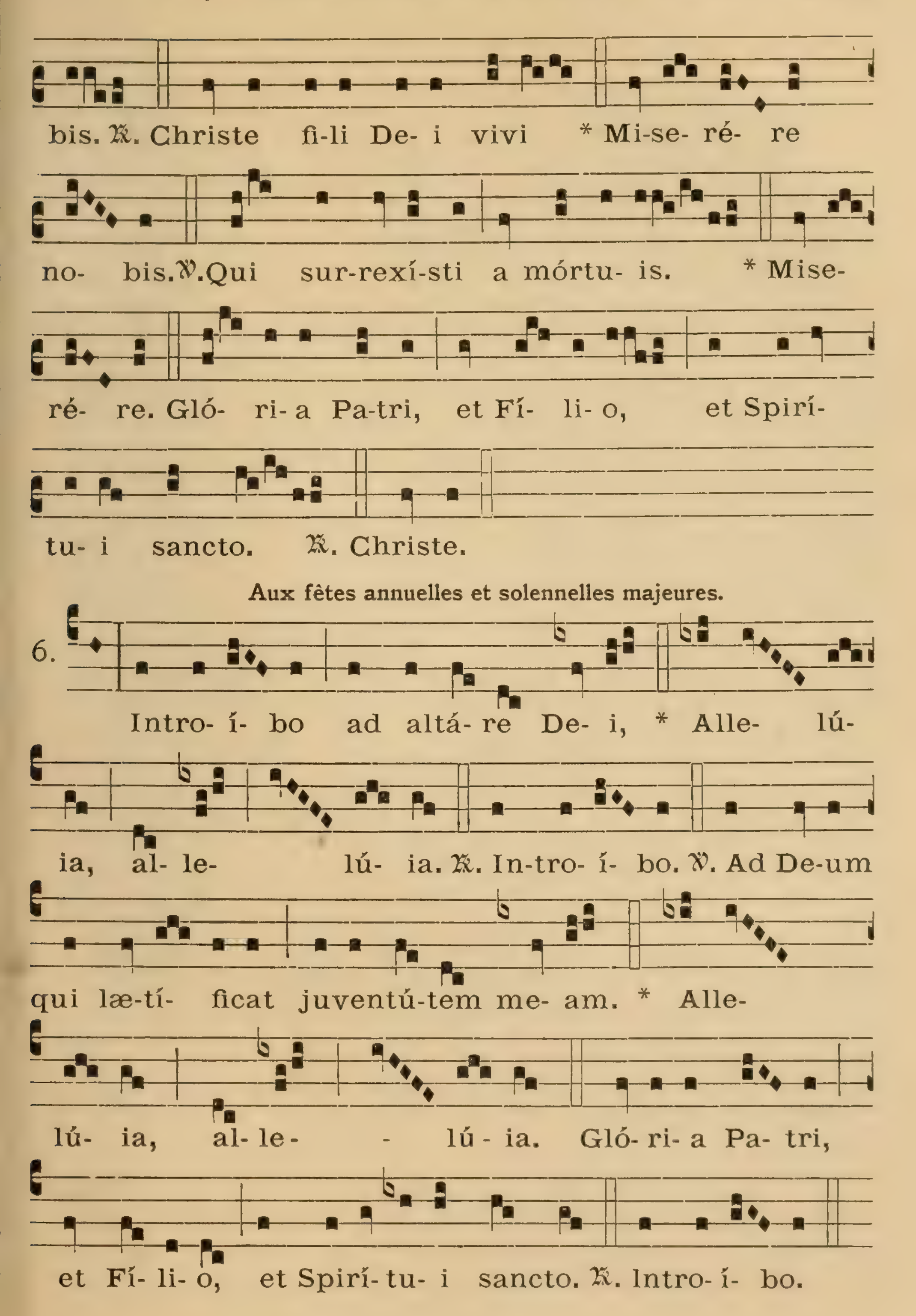
Fit gregis Pastor, pater atque forma :
Omnium curas levat et labóres,
Laetus impéndit sua seque : cunctis
Súfficit unus.

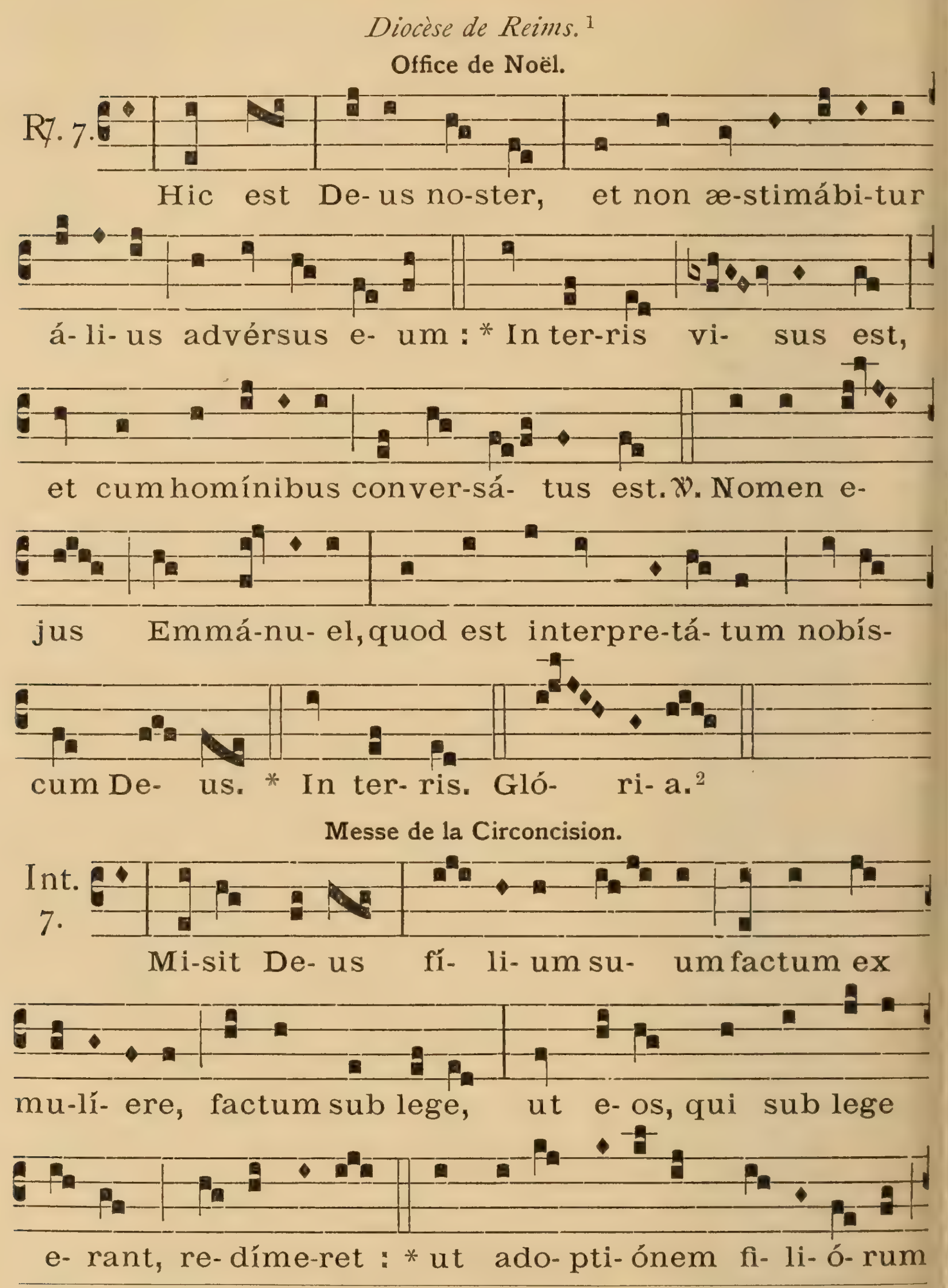
Pro reis orat, réficit geméntes,
Erigit lapsos, tenebrásque pellit :
Fit potens verbo, docet alta, pravum
Cónterit hostem.

Fac, ut illíus précibus juvémur,
Christe, fac, Patrem paritérque tecum
Spíritum jugi celebrémus hymno,
Omne per aevum. Amen.

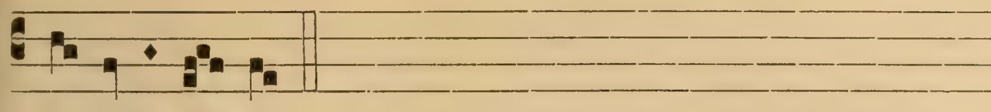
Répons brefs.




bis. ℟. Christe fi-li De- i vivi * Mi-se- ré- re
no- bis. ℣. Qui sur-rexí-sti a mórtu- is. * Mise-
ré- re. Gló- ri- a Pa-tri, et Fí- li- o, et Spirí-
tu- i sancto. ℟. Christe.
Aux fêtes annuelles et solennelles majeures.
6. Intro- í- bo ad altá- re De- i, * Alle- lú-
ia, al- le- lú- ia. ℟. In-tro- í- bo. ℣. Ad De-um
qui læ-tí- ficat juventú-tem me- am. * Alle-
lú- ia, al- le - - lú - ia. Gló- ri- a Pa- tri,
et Fí- li- o, et Spirí- tu- i sancto. ℟. Intro- í- bo.



[1] Le chant de Reims est l'un des derniers qui ont été composés au XVIII. siècle : les livres n'en ont paru qu'en 1780.
[2] Aux doubles et semi-doubles le *sol* est remplacé par un *fa*.



re- ciperé-mus.

Après le Psaume, l'Introït se répète jusqu'à l'astérisque, puis on dit le ℣. *Glória Patri,* après lequel l'Introït se répète en entier.

Office du Vendredi-Saint.

℟. 7. Stabat pó-pulus spectans, et de-ri-dé- bant Je-

sum. E- rat autem fere ho- ra sex- ta : * Et ténebræ
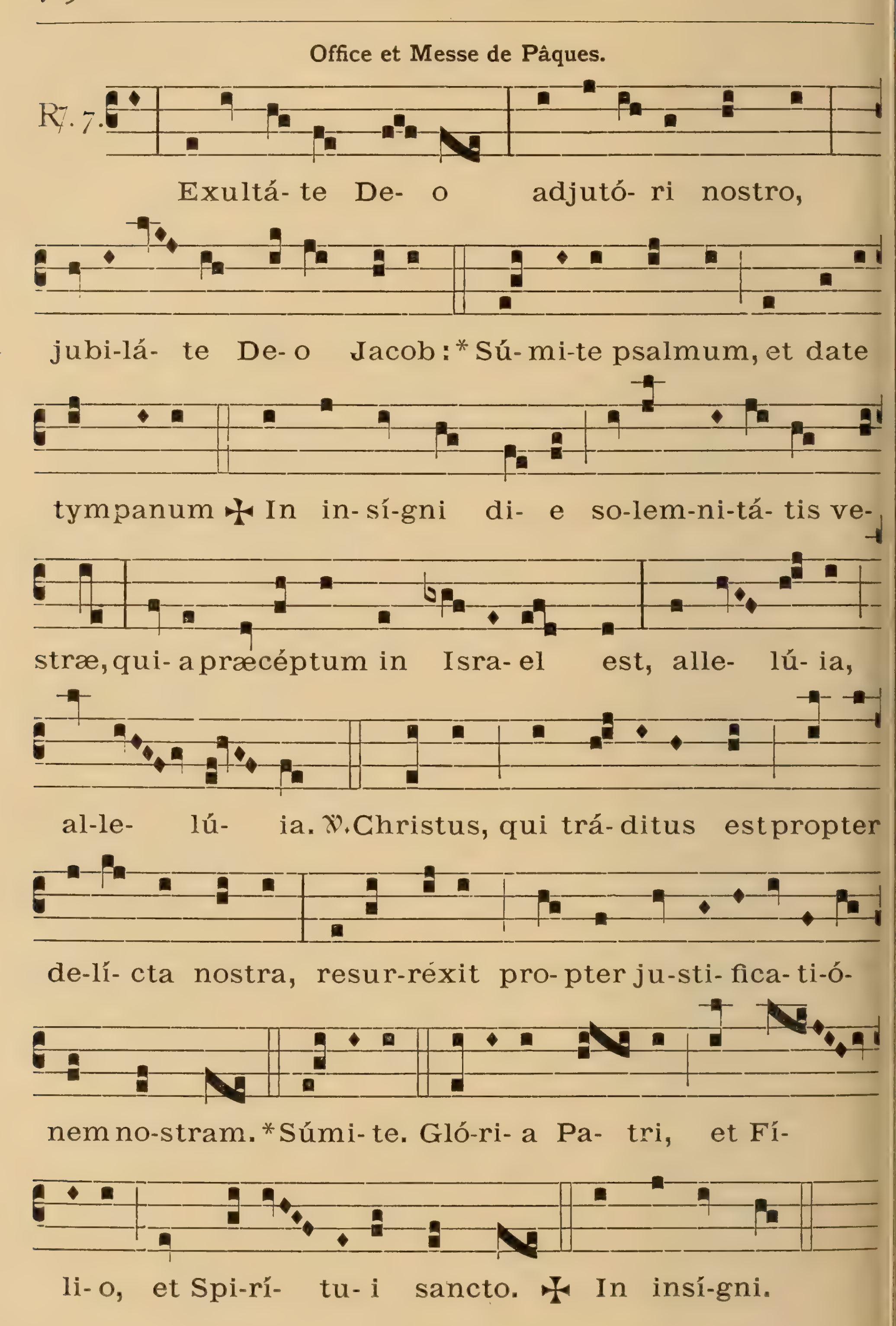
factæ sunt in univér- sam ter- ram usque in ho-

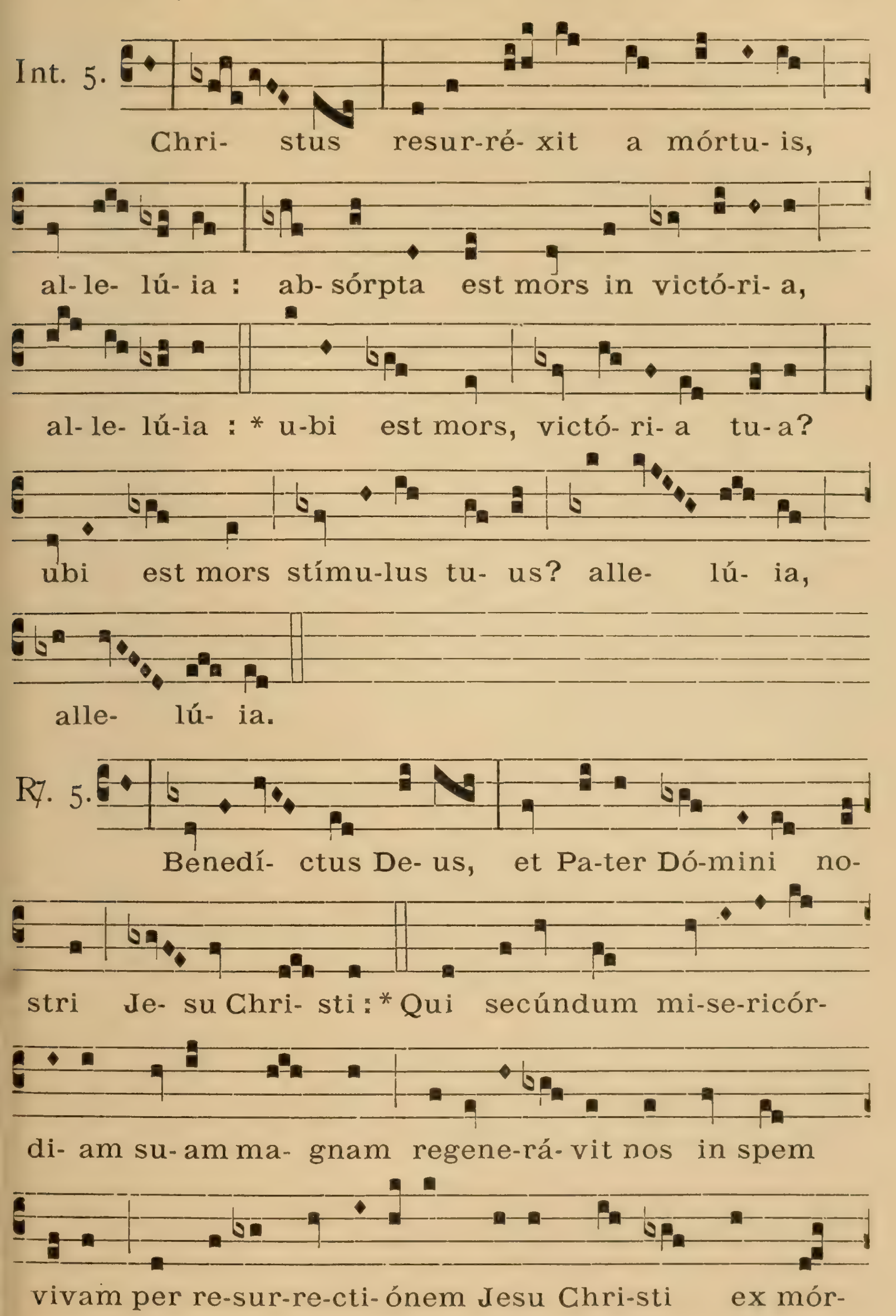
ram nonam, et obscurá- tus est sol. ℣. De-fé- cit

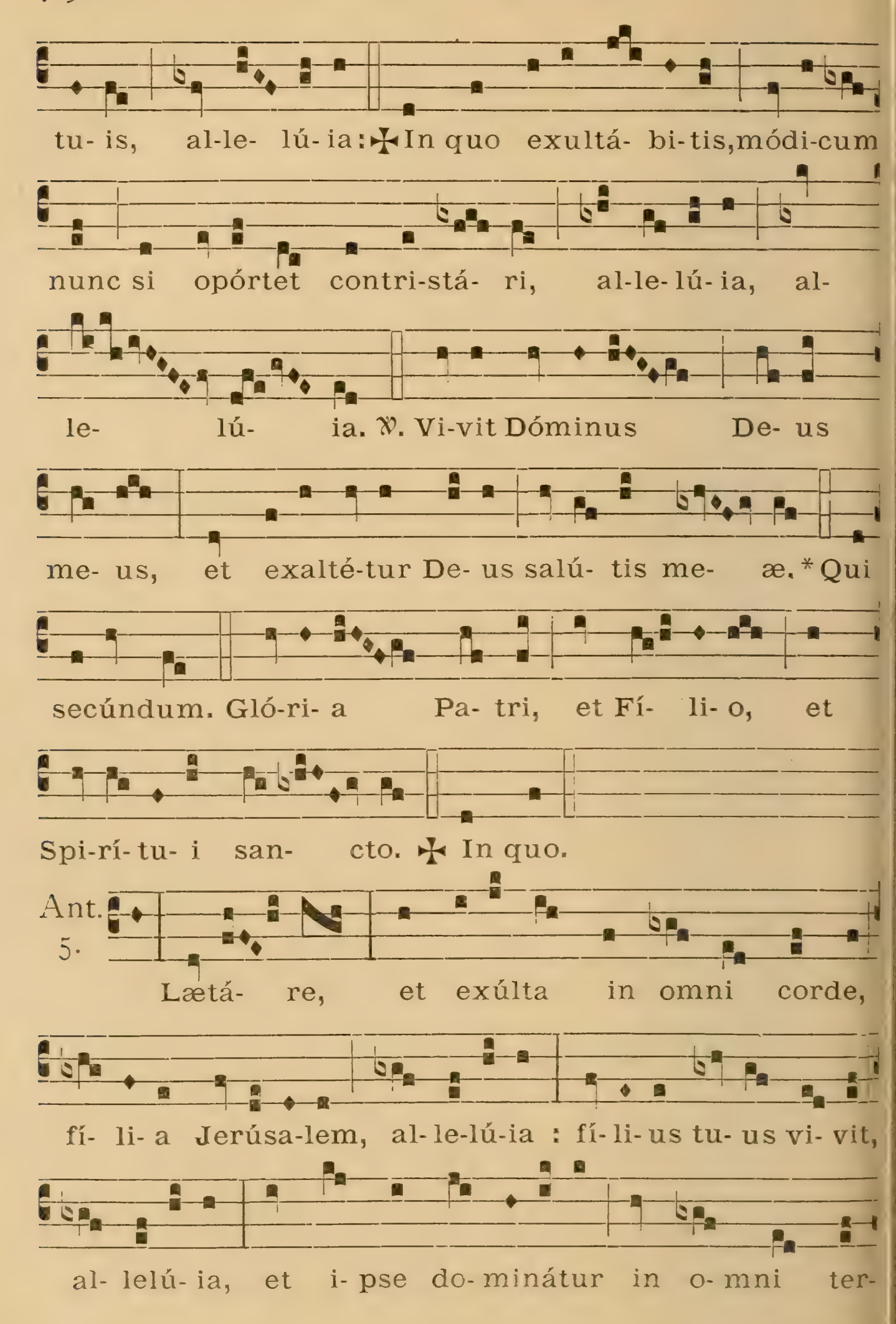
á- nima e- jus, óc-cidit e- i sol, cum adhuc esset

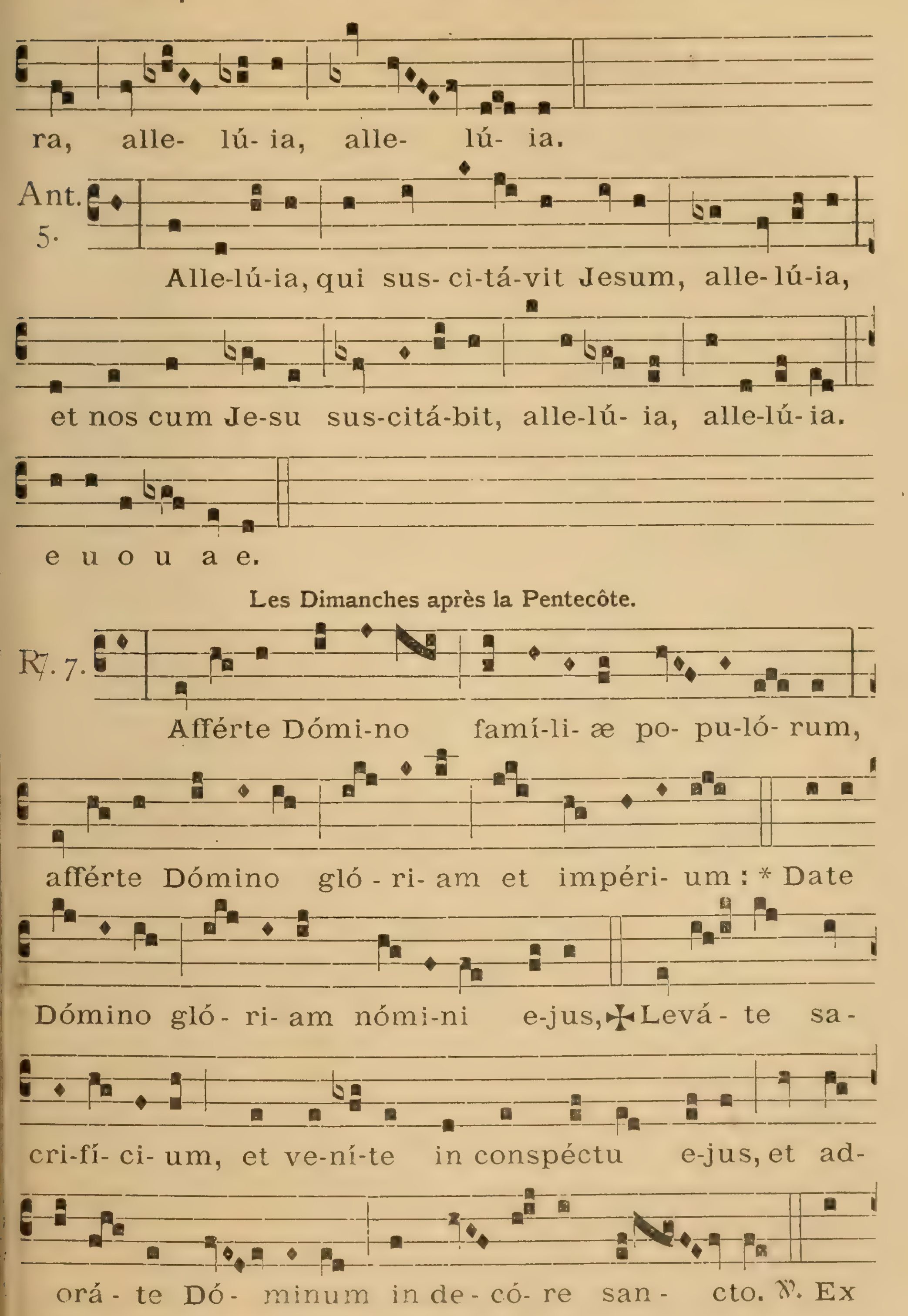
di- es. * Et ténebræ. ℟. Stabat.[1]

[1] Ce morceau, comme tout l'Office des trois derniers jours de la Semaine-Sainte, n'est que la reproduction du chant de Toul, abrégé et modifié.


Office et Messe de Pâques.
℟. 7.
Exultá- te De- o adjutó- ri nostro,
jubi-lá- te De- o Jacob : * Sú- mi-te psalmum, et date
tympanum ✠ In in- sí-gni di- e so-lem-ni-tá- tis ve-
stræ, qui- a præcéptum in Isra- el est, alle- lú- ia,
al-le- lú- ia. ℣. Christus, qui trá- ditus est propter
de-lí- cta nostra, resur-réxit pro- pter ju-sti- fica- ti-ó-
nem no-stram. * Súmi- te. Gló-ri- a Pa- tri, et Fi-
li- o, et Spi-rí- tu- i sancto. ✠ In insí-gni.


Int. 5.
Chri- stus resur-ré- xit a mórtu- is,
al- le- lú- ia : ab- sórpta est mors in victó-ri- a,
al- le- lú-ia : * u-bi est mors, victó- ri- a tu- a?
ubi est mors stímu-lus tu- us? alle- lú- ia,
alle- lú- ia.
℟. 5.
Benedí- ctus De- us, et Pa-ter Dó-mini no-
stri Je- su Chri- sti : * Qui secúndum mi-se-ricór-
di- am su- am ma- gnam regene-rá- vit nos in spem
vivam per re-sur-re-cti- ónem Jesu Chri-sti ex mór-


tu- is, al-le- lú- ia: ✠ In quo exultá- bi-tis, módi-cum
nunc si opórtet contri-stá- ri, al-le- lú- ia, al-
le- lú- ia. ℣. Vi-vit Dóminus De- us
me- us, et exalté-tur De- us salú- tis me- æ. * Qui
secúndum. Gló-ri- a Pa- tri, et Fí- li- o, et
Spi-rí- tu- i san- cto. ✠ In quo.
Ant. 5.
Lætá- re, et exúlta in omni corde,
fí- li- a Jerúsa-lem, al- le-lú-ia : fí- li- us tu- us vi- vit,
al- lelú- ia, et i- pse do- minátur in o- mni ter-


ra, alle- lú- ia, alle- lú- ia.
Ant. 5.
Alle-lú-ia, qui sus- ci-tá-vit Jesum, alle- lú-ia,
et nos cum Je-su sus-citá-bit, alle-lú- ia, alle-lú- ia.
e u o u a e.
Les Dimanches après la Pentecôte.
℟. 7.
Afférte Dómi-no famí-li- æ po- pu-ló- rum,
afférte Dómino gló - ri- am et impéri- um : * Date
Dómino gló - ri- am nómi-ni e-jus, ✠ Levá - te sa -
cri-fí- ci- um, et ve-ní-te in conspéctu e-jus, et ad-
orá - te Dó- minum in de - có- re san - cto. ℣. Ex

ip- so, et per ipsum, et in ipso sunt ómni - a:

ipsi glό - ri- a in sæcula. * Date Dómino.

Glό - ri- a Patri, et Fí - li- o, et Spi- rí-tu- i

san - cto. ✠ Levá - te.

IX. Dim. après la Pentecôte.

Int. 6. Ser- víte Dó- mino in timó- re, et

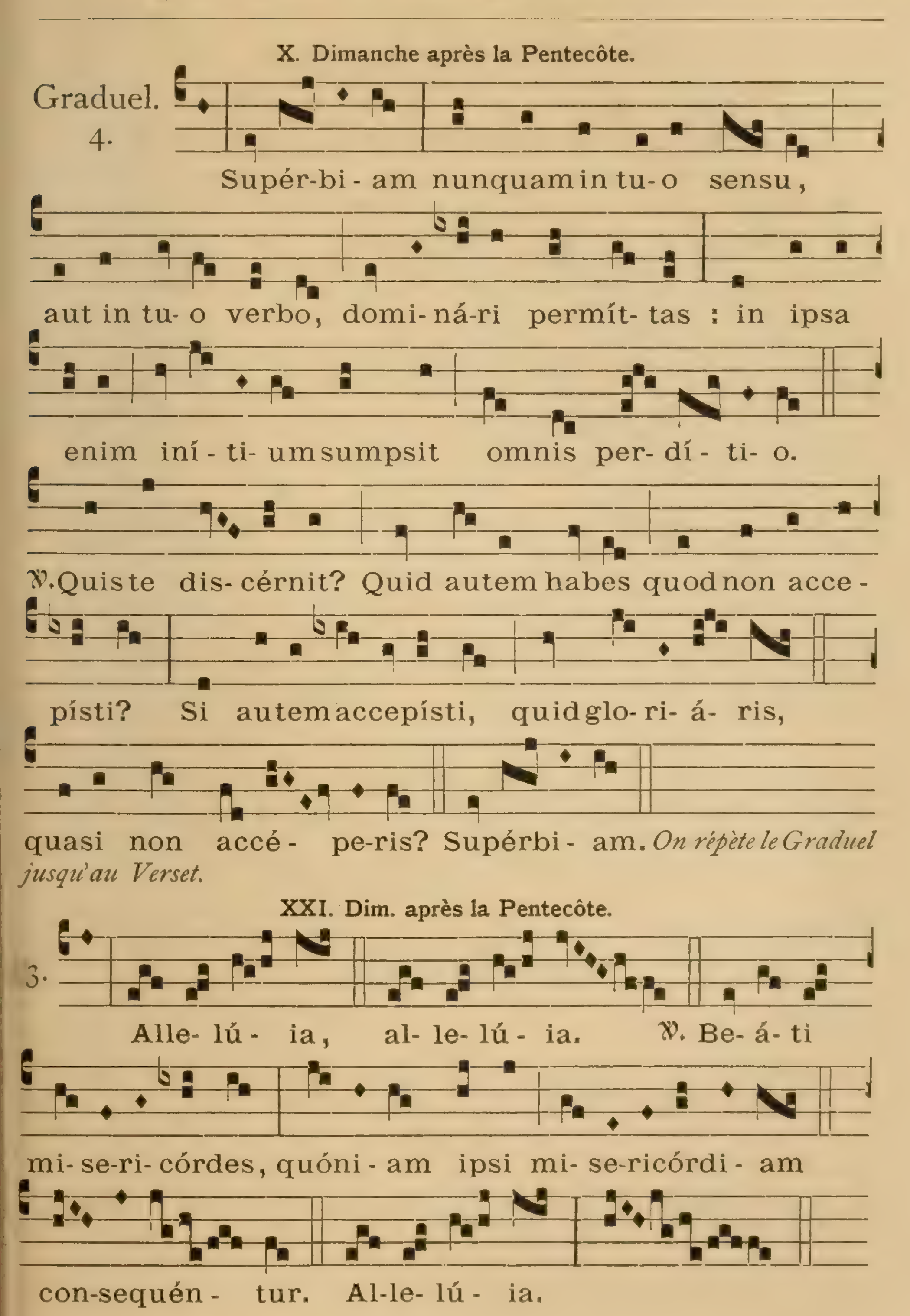
exul-tá-te e- i cum tremó- re : * Apprehén- dite

di- sci-plínam, nequándo ira-scá- tur Dó-minus, et

per- e- á-tis de vi- a ju- sta.[1]
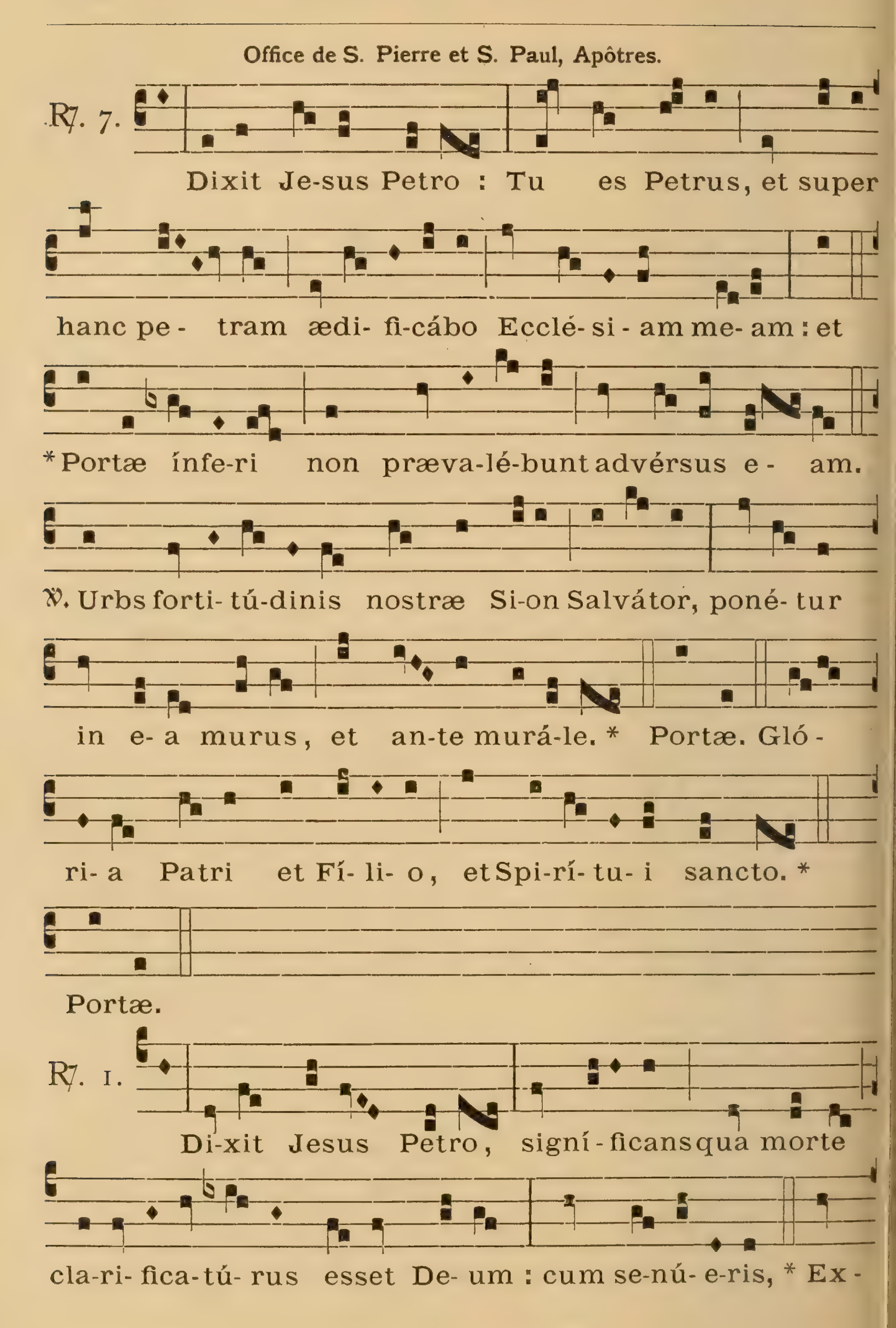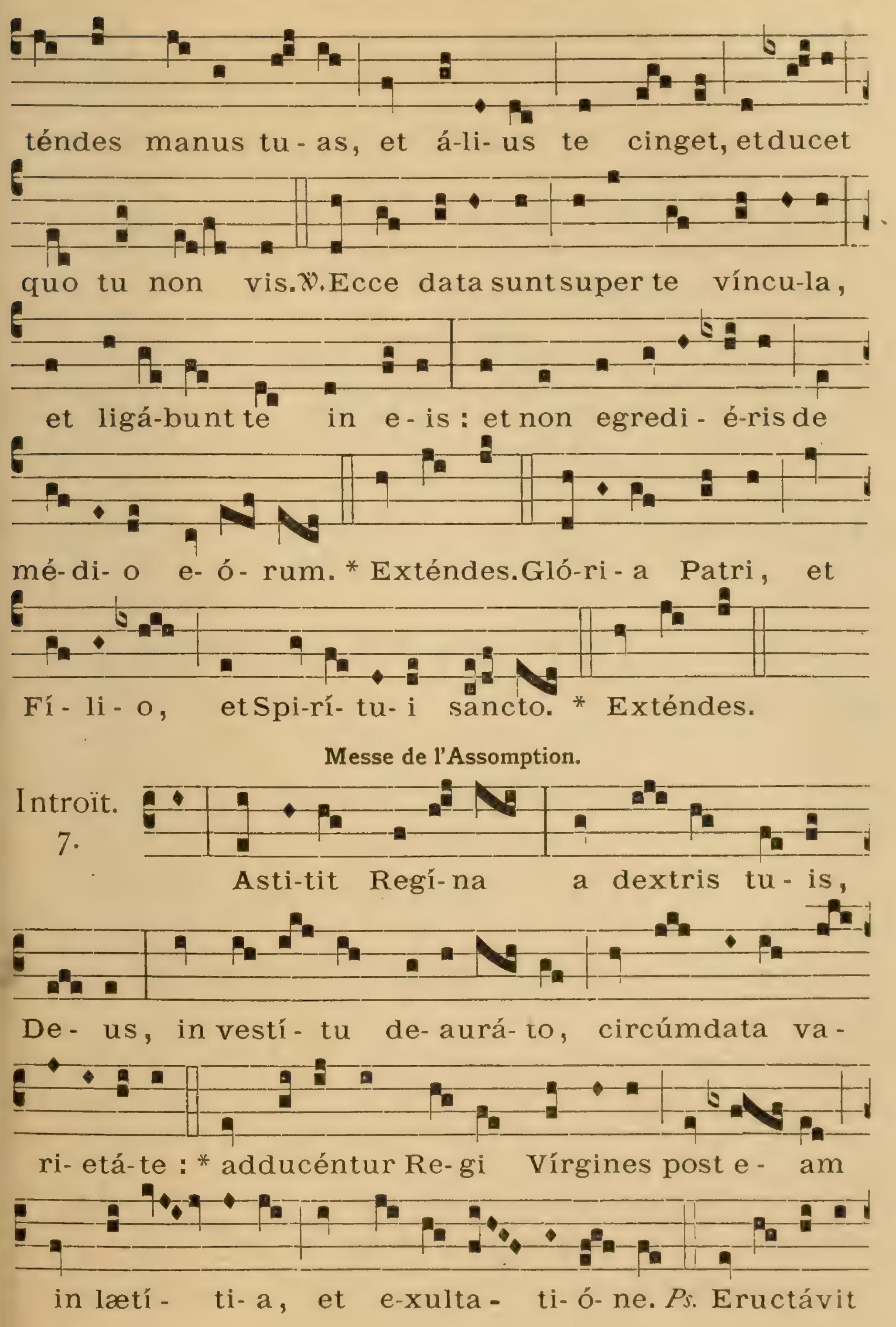
---

[1] Le livre donne ce morceau sur l'échelle en *fa* avec *mi* bémol sur *timóre.*



On répète le Graduel jusqu'au Verset.

Office de S. Pierre et S. Paul, Apôtres.




téndes manus tu - as, et á-li- us te cinget, et ducet
quo tu non vis. ℣. Ecce data sunt super te víncu-la,
et ligá-bunt te in e - is : et non egredi - é-ris de
mé- di- o e- ó - rum. * Exténdes. Gló-ri - a Patri, et
Fí - li - o, et Spi-rí- tu- i sancto. * Exténdes.
Messe de l'Assomption.
Introït. 7.
Asti-tit Regí- na a dextris tu - is,
De - us, in vestí - tu de- aurá- to, circúmdata va -
ri- etá- te : * adducéntur Re- gi Vírgines post e - am
in lætí - ti- a, et e-xulta - ti- ó- ne. Ps. Eructávit

cor me- um verbum bonum : * di-co ego ópe-ra me-a

Re- gi. Astitit. Gló - ri- a.

Office des Morts.

℟. 2. De-fecé-runt sicut fumus di- es me - i, et

ossa me- a si-cut crémi - um aru- érunt : * Di- es
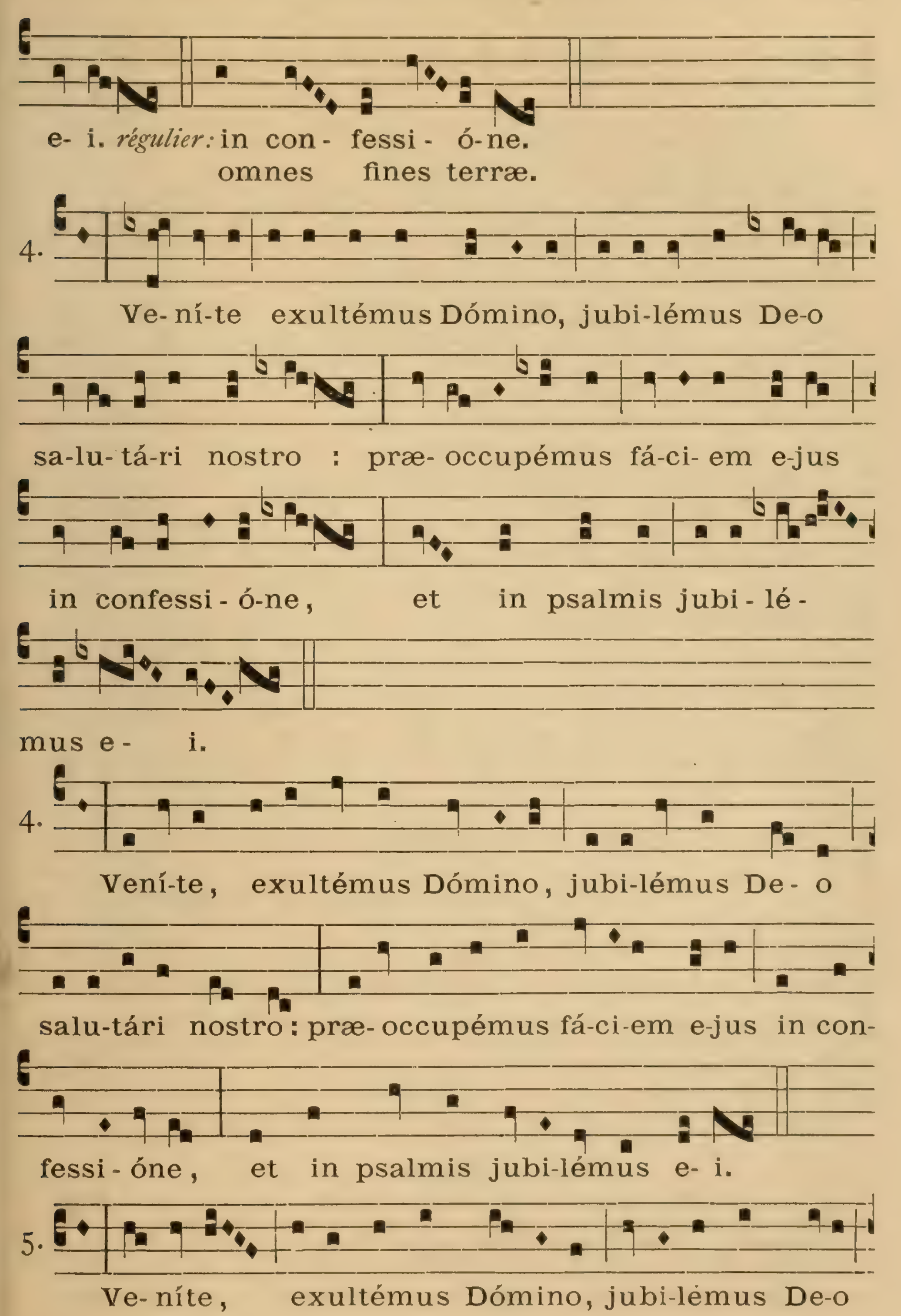
me - i sicut umbra decli- navérunt.

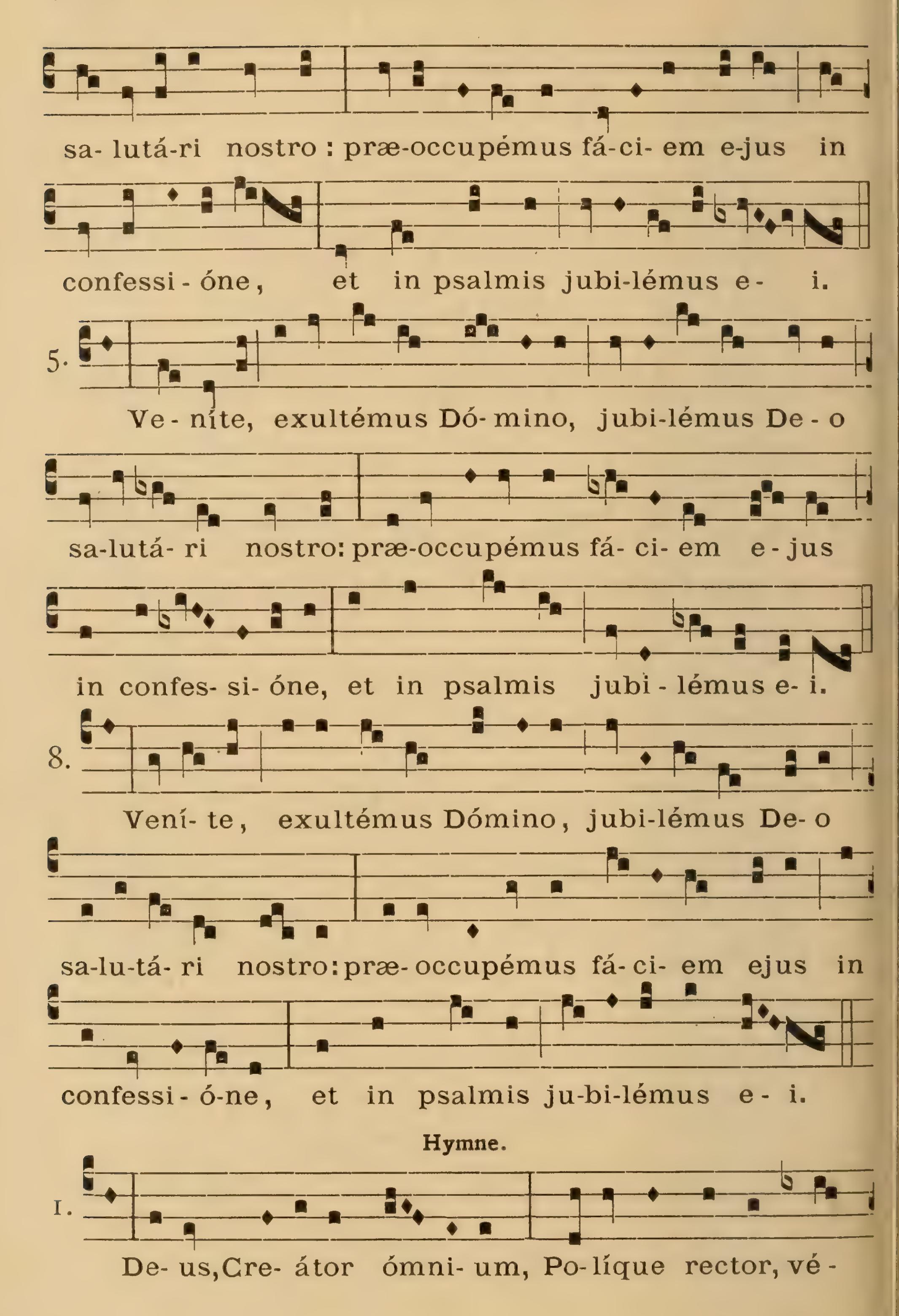
Psaume Venite.

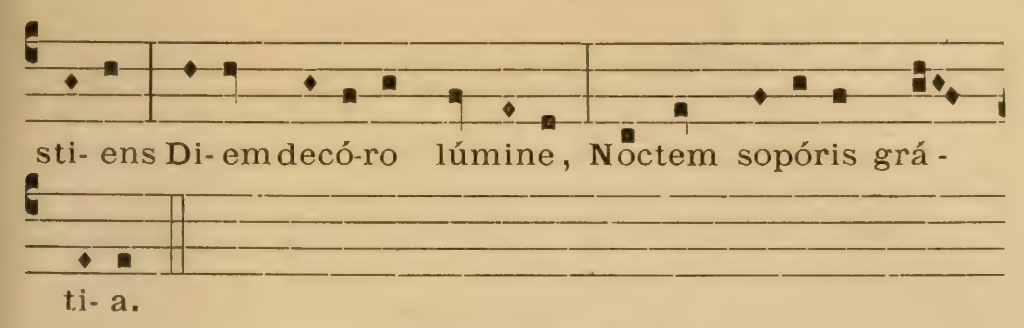
4. Vení-te, exultémus Dómino, jubi-lémus De- o sa-

lu - tá-ri nostro : præ-occupémus fáci - em e-jus

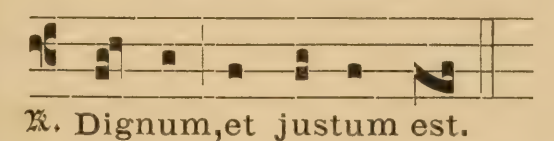
in confessi - óne, et in psalmis jubi-lémus


e- i. *régulier:* in con- fessi - ó-ne.
omnes fines terræ.
4. Ve-ní-te exultémus Dómino, jubi-lémus De-o
sa-lu-tá-ri nostro : præ- occupémus fá-ci- em e-jus
in confessi - ó-ne, et in psalmis jubi - lé -
mus e - i.
4. Vení-te, exultémus Dómino, jubi-lémus De- o
salu-tári nostro: præ- occupémus fá-ci-em e-jus in con-
fessi - óne, et in psalmis jubi-lémus e- i.
5. Ve- níte, exultémus Dómino, jubi-lémus De-o

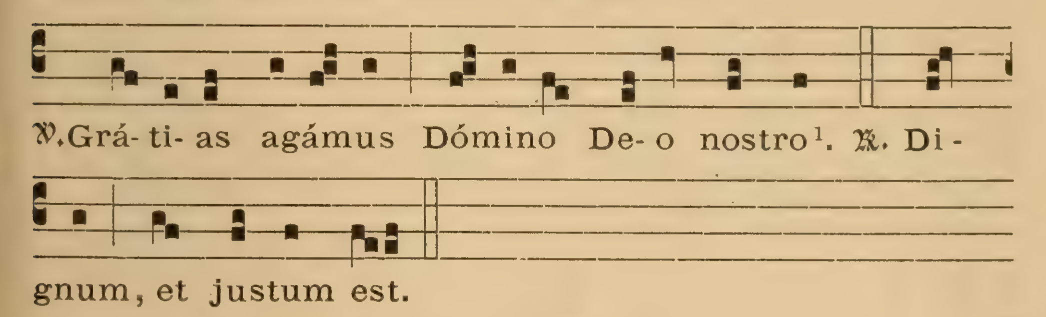

sa- lutá-ri nostro : præ-occupémus fá-ci- em e-jus in
confessi - óne, et in psalmis jubi-lémus e- i.
5. Ve - níte, exultémus Dó- mino, jubi-lémus De - o
sa-lutá- ri nostro: præ-occupémus fá- ci- em e - jus
in confes- si- óne, et in psalmis jubi - lémus e- i.
8. Vení- te, exultémus Dómino, jubi-lémus De- o
sa-lu-tá- ri nostro: præ- occupémus fá- ci- em ejus in
confessi - ó-ne, et in psalmis ju-bi-lémus e - i.
Hymne.
I. De- us, Cre- átor ómni- um, Po- líque rector, vé -



Chant de la Préface.
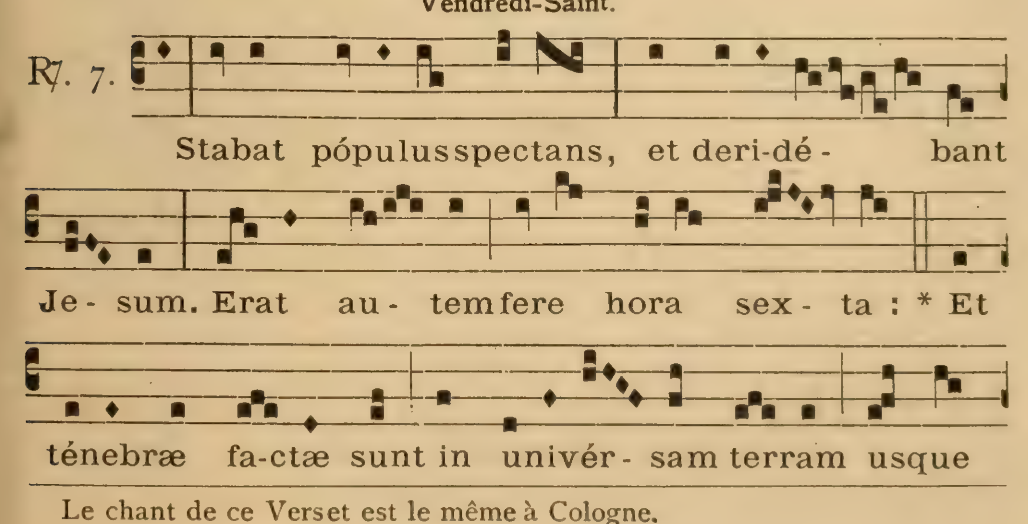


Le diocèse de Lyon, en reprenant le rit romain, a conservé son ancien chant de la Préface :

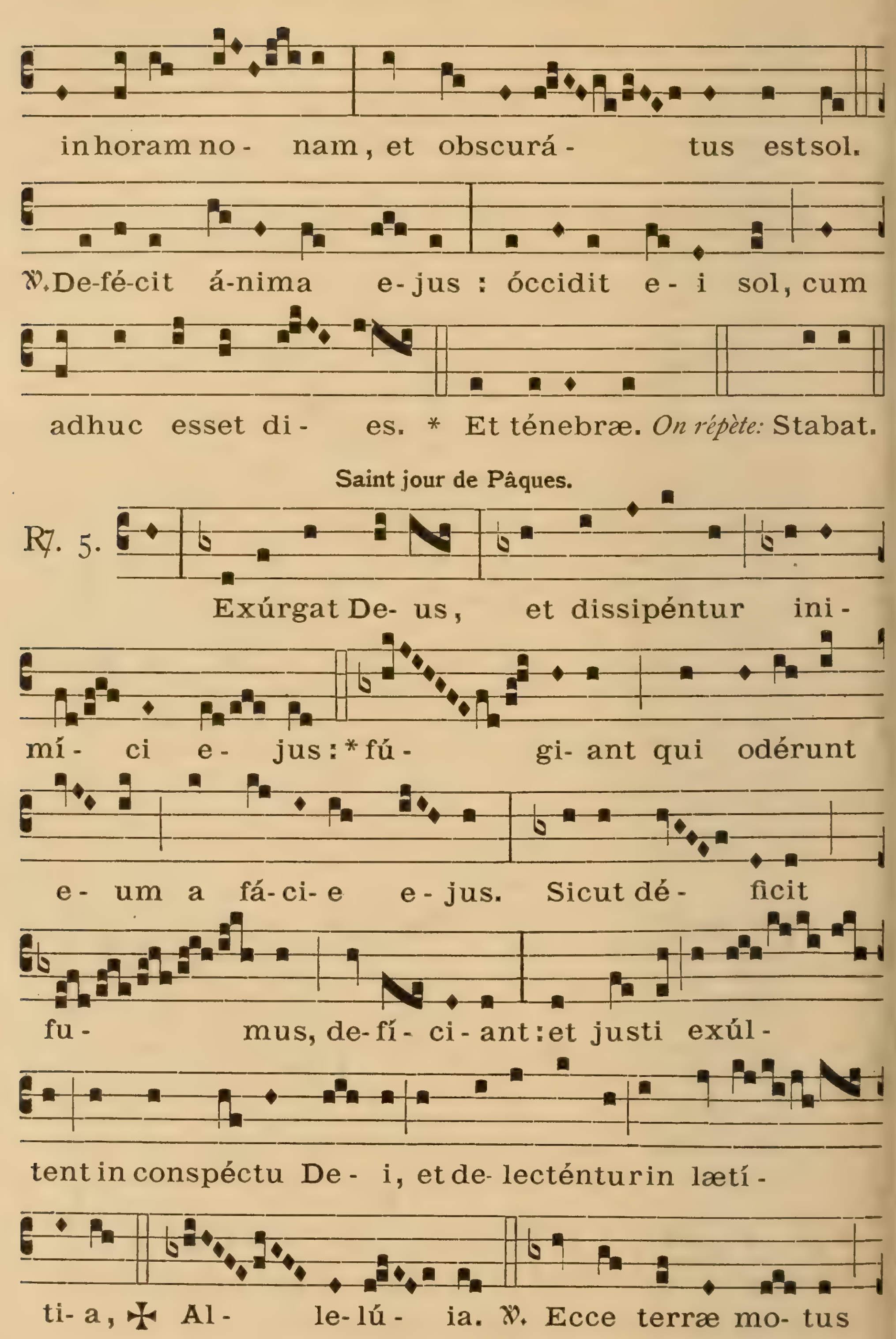


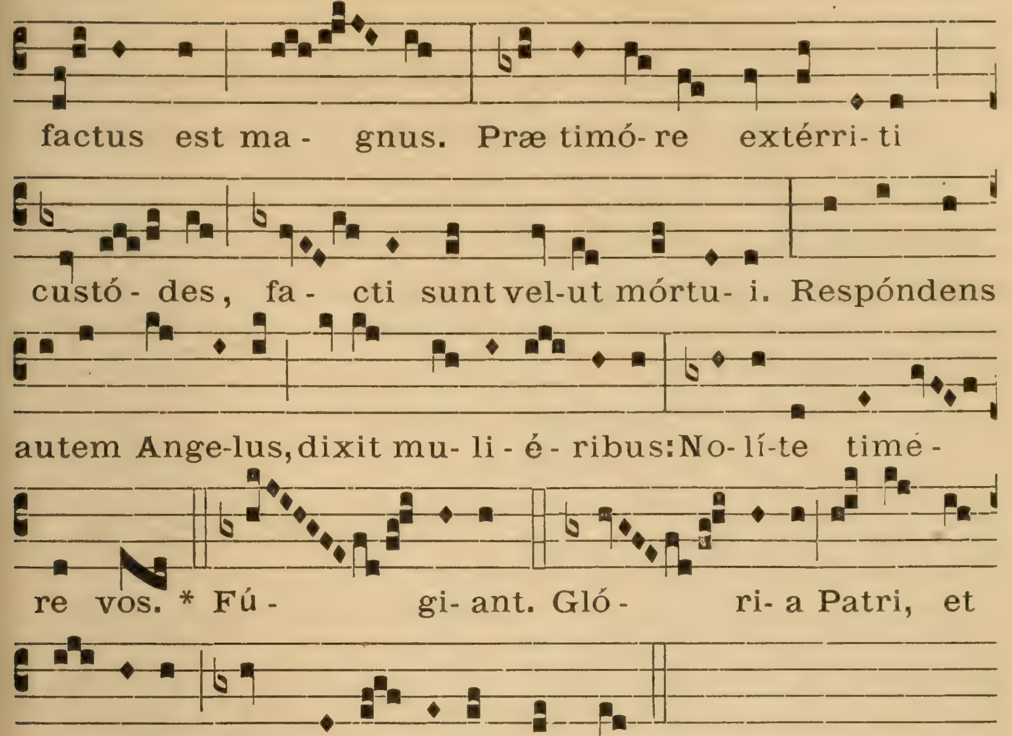
Diocèse de Toul.

Vendredi-Saint.
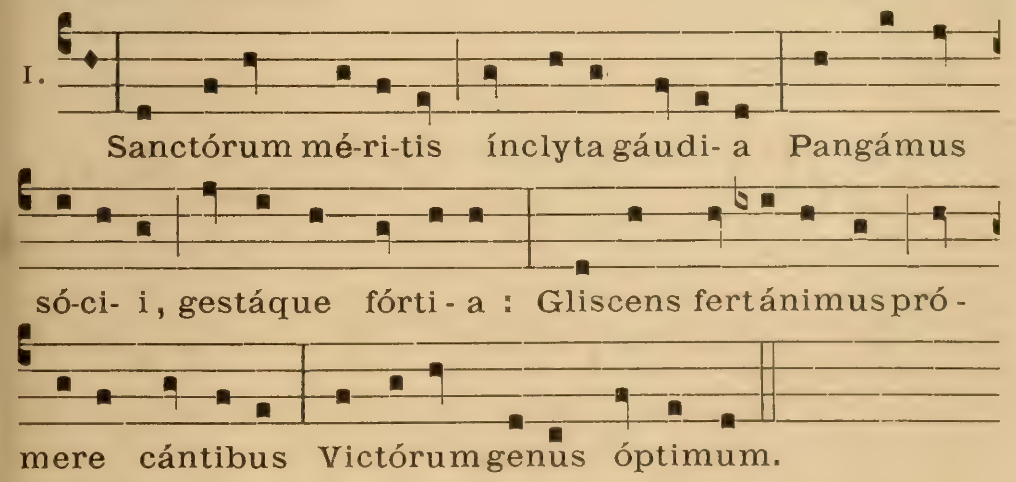


[1] Le chant de ce Verset est le même à Cologne.


in horam no - nam, et obscurá - tus est sol.
℣. De-fé-cit á-nima e-jus : óccidit e - i sol, cum
adhuc esset di - es. * Et ténebræ. *On répète:* Stabat.
Saint jour de Pâques.
℟. 5.
Exúrgat De- us, et dissipéntur ini -
mí - ci e - jus : * fú - gi- ant qui odérunt
e - um a fá- ci- e e - jus. Sicut dé - ficit
fu - mus, de- fí - ci - ant : et justi exúl -
tent in conspéctu De - i, et de- lecténtur in læti -
ti- a, ✠ Al - le- lú - ia. ℣. Ecce terræ mo- tus



Hymne *Sanctórum méritis* sur un ton combiné de Toul, Châlons et Reims.
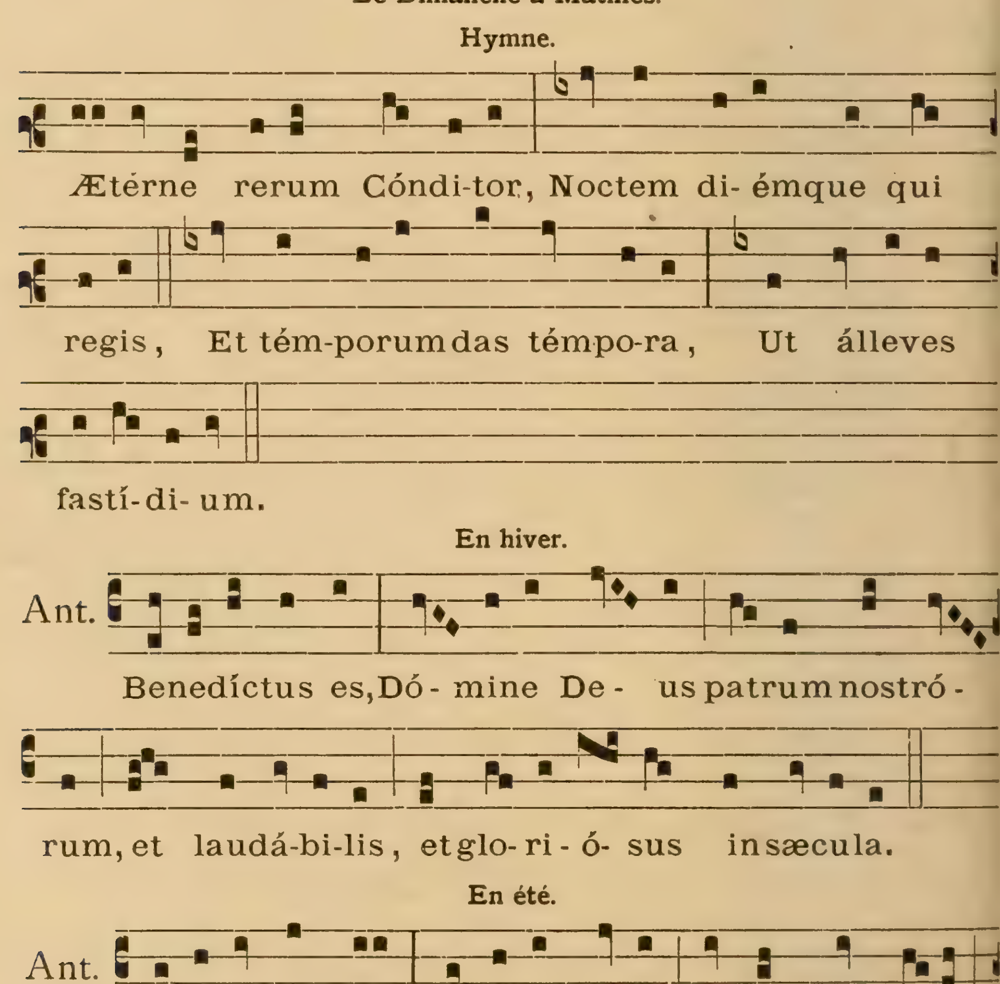


§ 5. LITURGIE ET CHANT DE SAINT AMBROISE. (n° 117.)

En carême il n'y a pas de Messe le Vendredi, et l'on ne fait pas l'Office des Saints pendant la sainte Quarantaine :

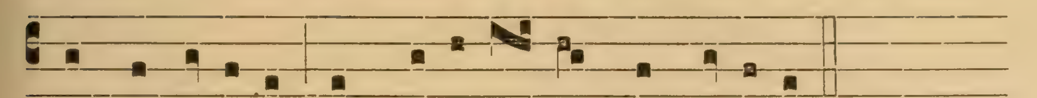
la fête de saint Joseph est fixée au 12 Décembre, et l'Annonciation se transfère, mais l'obligation d'entendre la Messe reste attachée au 25 Mars, et, si c'est le Vendredi, on en est dispensé.

Les fêtes des Saints, même de la B. V. Marie, ne se célèbrent jamais le Dimanche, dont l'Office est toujours réservé. Lorsqu'elles arrivent ce jour-là, elles se transfèrent, et, si elles sont d'un degré inférieur, il en est seulement fait mémoire.

Le Dimanche à Matines.

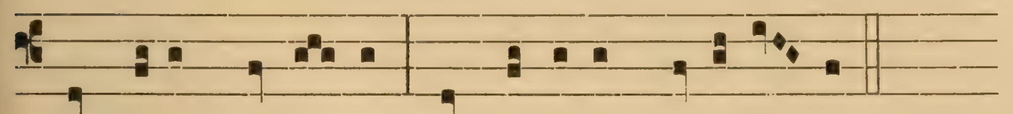


Bene-díctus es, Dómine De- us patrum nostrórum,



et laudá-bi-lis, et glo-ri-ó-sus in sæcu-la.

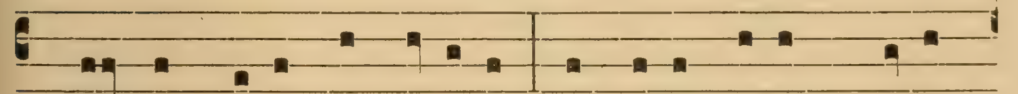
Après la dernière Leçon.



Te De-um laudámus, te Dóminum confité-mur.

Hymne pour le Dimanche et la férie à Laudes.

En été.



Splendor Pa-térnæ gló-ri-æ, De luce lucem pró-fe-



rens, Lux lu-cis, et fons lúminis, Di-es di-é-*rum* illú-



minans.

Verúsque sol illábere,
Micans nitóre pérpeti :
Jubárque sancti Spíritus
Infúnde nostris sénsibus.

Votis vocémus et Patrem,
Patrem perénnis glóriae :
Pater poténtis grátiae,
Culpam relégei lúbricam.
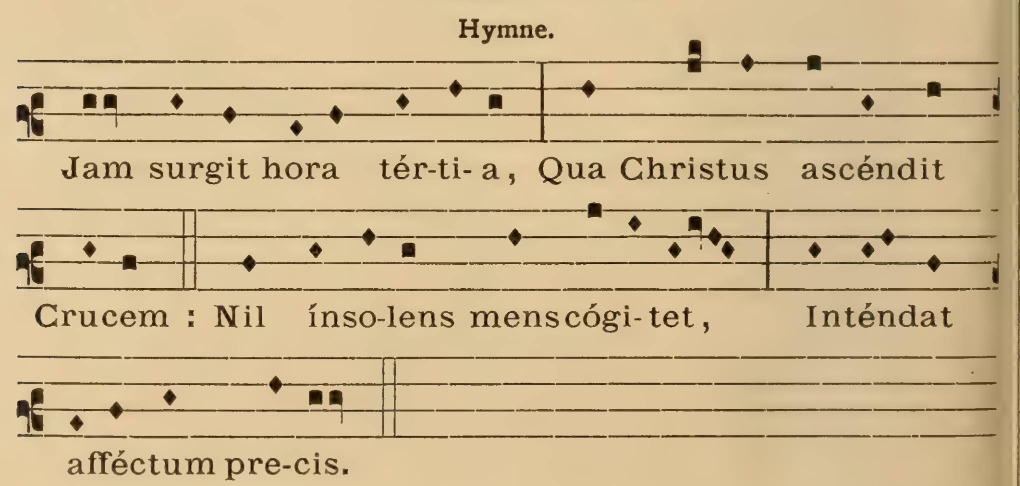
Infórmet actus strénuos,
Dentem retúndat ínvidi,
Casus secúndet ásperos,
Donet geréndi grátiam.

Mentem gubérnet et regat,
Casto fidéli córpore :
Fides calóre férveat,
Fraudis venéna nésciat.
Christúsque nobis sit cibus,
Potúsque noster sit fides :
Laeti bibámus sóbriam
Ebrietátem spíritus.
Laetus dies hic tránseat :
Pudor sit ut dilúculum,
Fides velut merídies,
Crepúsculum mens nésciat.
Auróra cursus próvehat,
Auróra totus pródeat :
In Patre totus Fílius,
Et totus in Verbo Pater.
Glória tibi, Dómine :
Glória Unigénito,
Una cum sancto Spíritu,
In sempitérna saecula. Amen.

Cette Hymne se dit également en hiver, mais sur un autre ton.

Le Dimanche à Tierce.

Hymne.
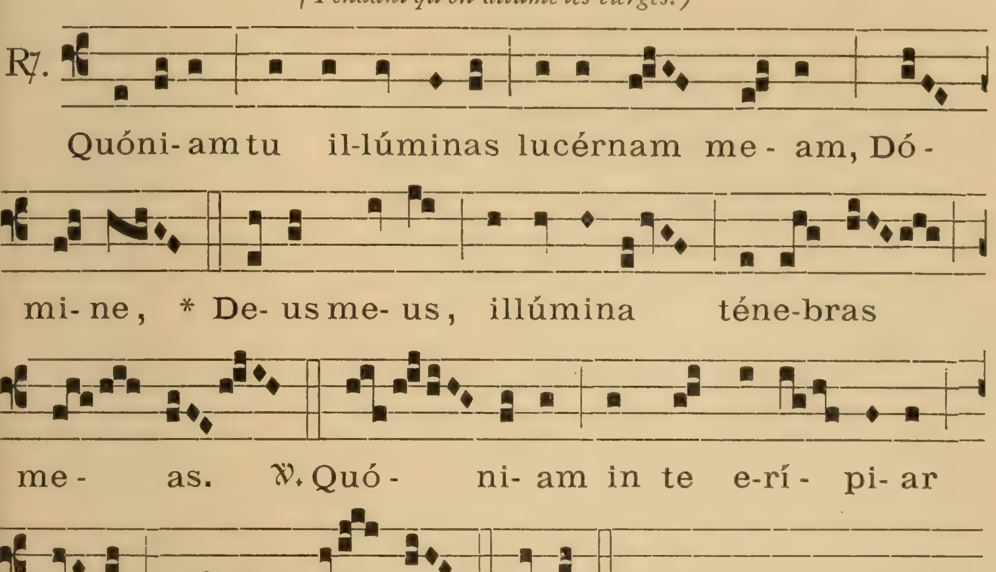


Le Dimanche à Vêpres.

Pater noster. Ave María.

℣. *Dóminus vobíscum.* ℟. *Et cum spíritu tuo.*

Lucernarium.

(Pendant qu'on allume les cierges.)



℟. Quóni-am tu il-lúminas lucérnam me- am, Dó-mi-ne, * De- us me- us, illúmina téne-bras me- as. ℣. Quó- ni- am in te e-rí- pi- ar a tenta-ti-ó- ne. * De-us.

On répète *Quóniam tu.*

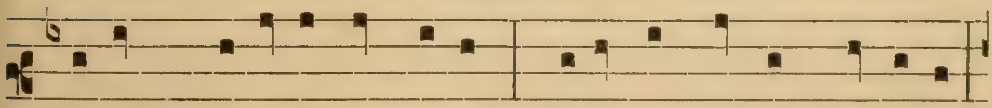
℣. *Dóminus vobíscum.* ℟. *Et cum spíritu tuo.*

On dit ensuite l'Antienne du Dimanche occurrent.

℣. *Dóminus vobíscum.* ℟. *Et cum spíritu tuo.*



Hymne.



De- us, Cre- átor ómni- um, Po-líque Rector, vésti- ens



Di- em decóro lúmine, Noctem sopó-ris grá-ti- a.

Artus solútos ut quies
Reddat labóris úsui,
Mentésque fessas állevet,
Luctúsque solvat ánxios.

Grates perácto jam die,
Et noctis exórtu preces,
Votis reos ut ádjuves,
Hymnum canéntes, sólvimus.

Te cordis ima cóncinant,
Te vox sonóra cóncrepet,
Te díligat castus amor,
Te mens adóret sóbria.

Ut cum profúnda cláuserit
Diem calígo nóctium,
Fides tenébras nésciat,
Et nox fide relúceat.

Dormíre mentem ne sinas,
Dormíre culpa nóverit :
Castos fides refrígerans,
Somni vapórem témperet

Exúta sensu lúbrico
Te cordis alta sómnient :
Nec hostis ínvidi dolo
Pavor quiétos súscitet.

Christum rogámus et Patrem,
Christi Patrísque Spíritum :
Unum potens per ómnia,
Fove precántes Trínitas.

Glória tibi, Dómine,
Glória Unigénito,
Una cum sancto Spíritu
In sempitérna saecula. Amen.

Cette Hymne se dit le Dimanche et aux Vêpres de la férie après l'Epiphanie et après la Pentecôte.

℣. *Dóminus vobíscum.* ℟. *Et cum spíritu tuo.*

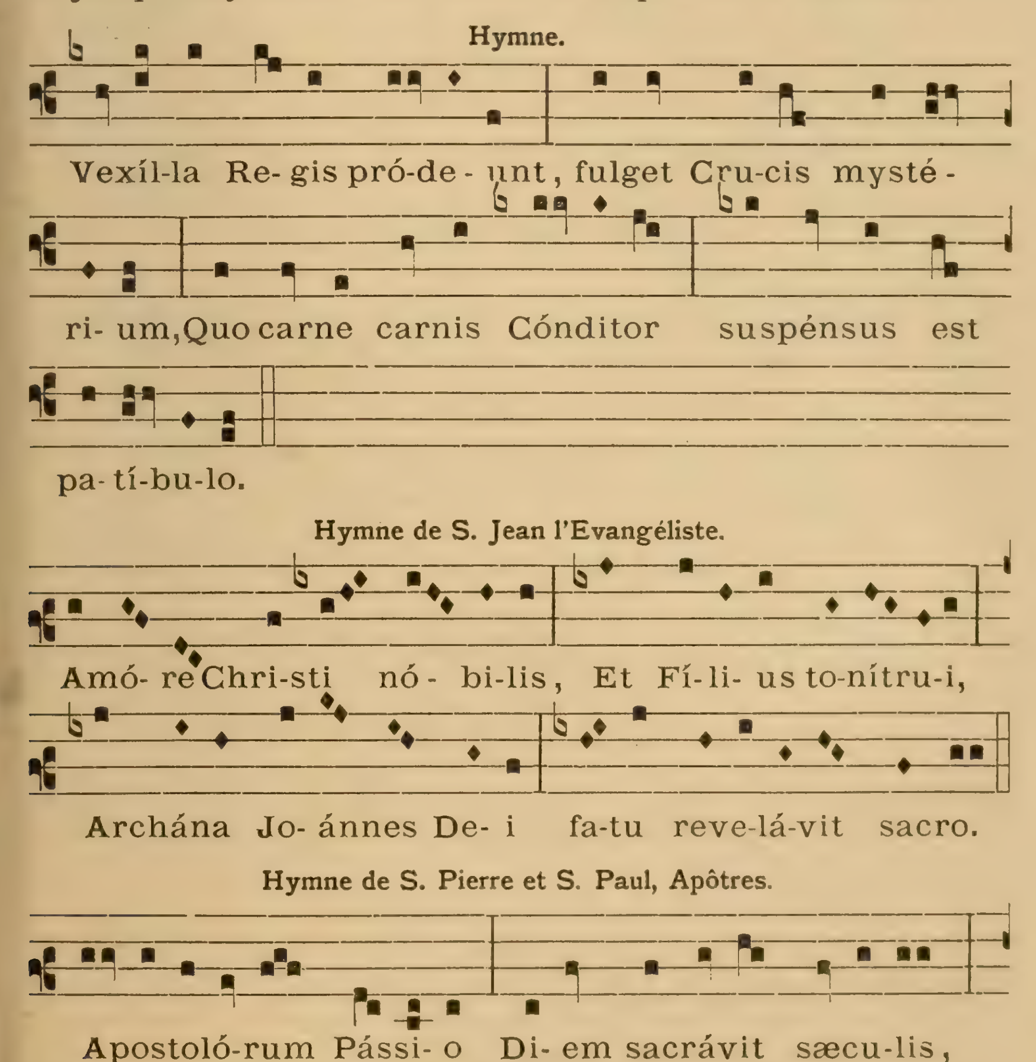
On dit ici le Répons du Dimanche occurrent.
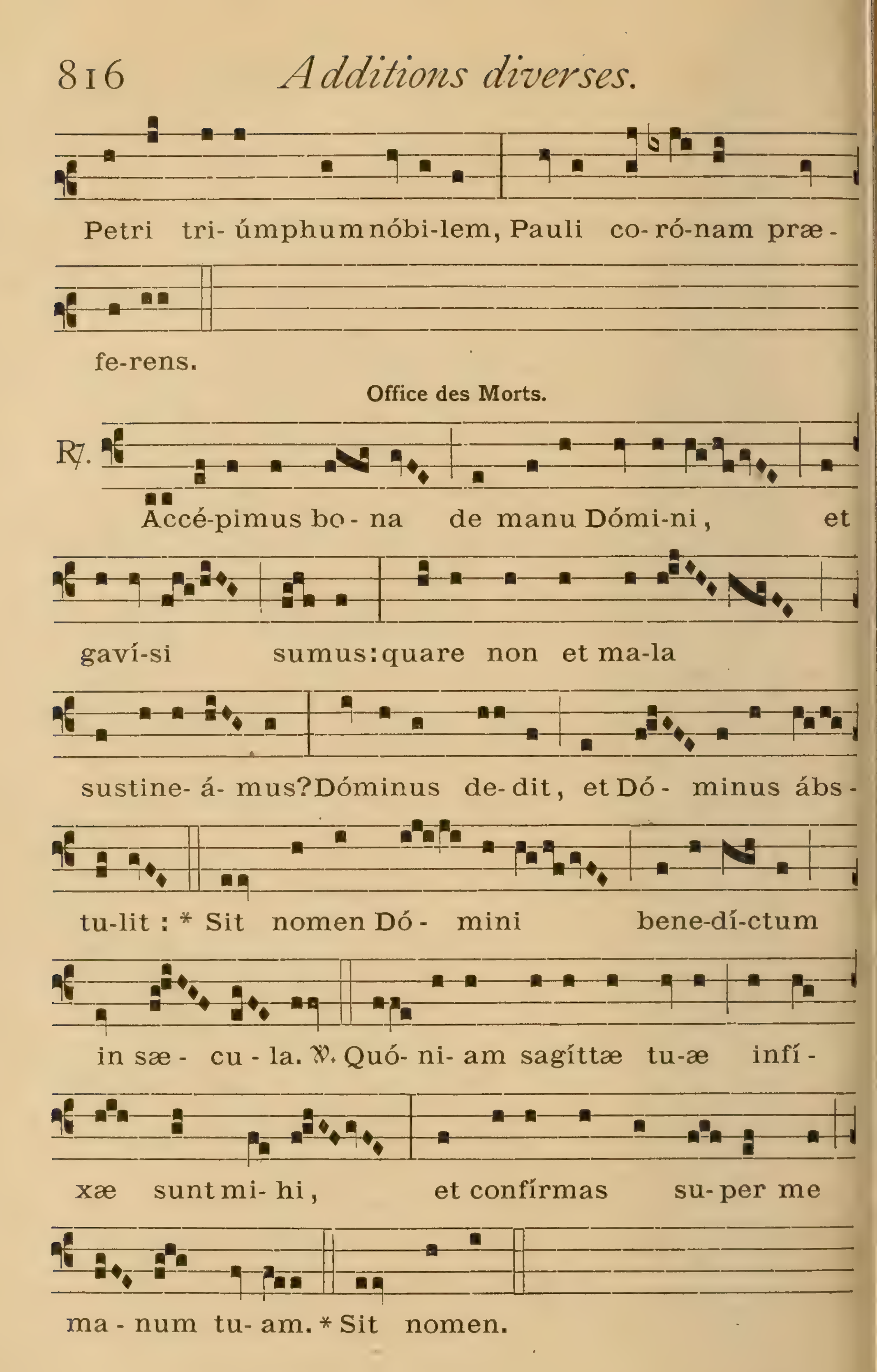
℣. *Dóminus vobíscum.* ℟. *Et cum spíritu tuo.*

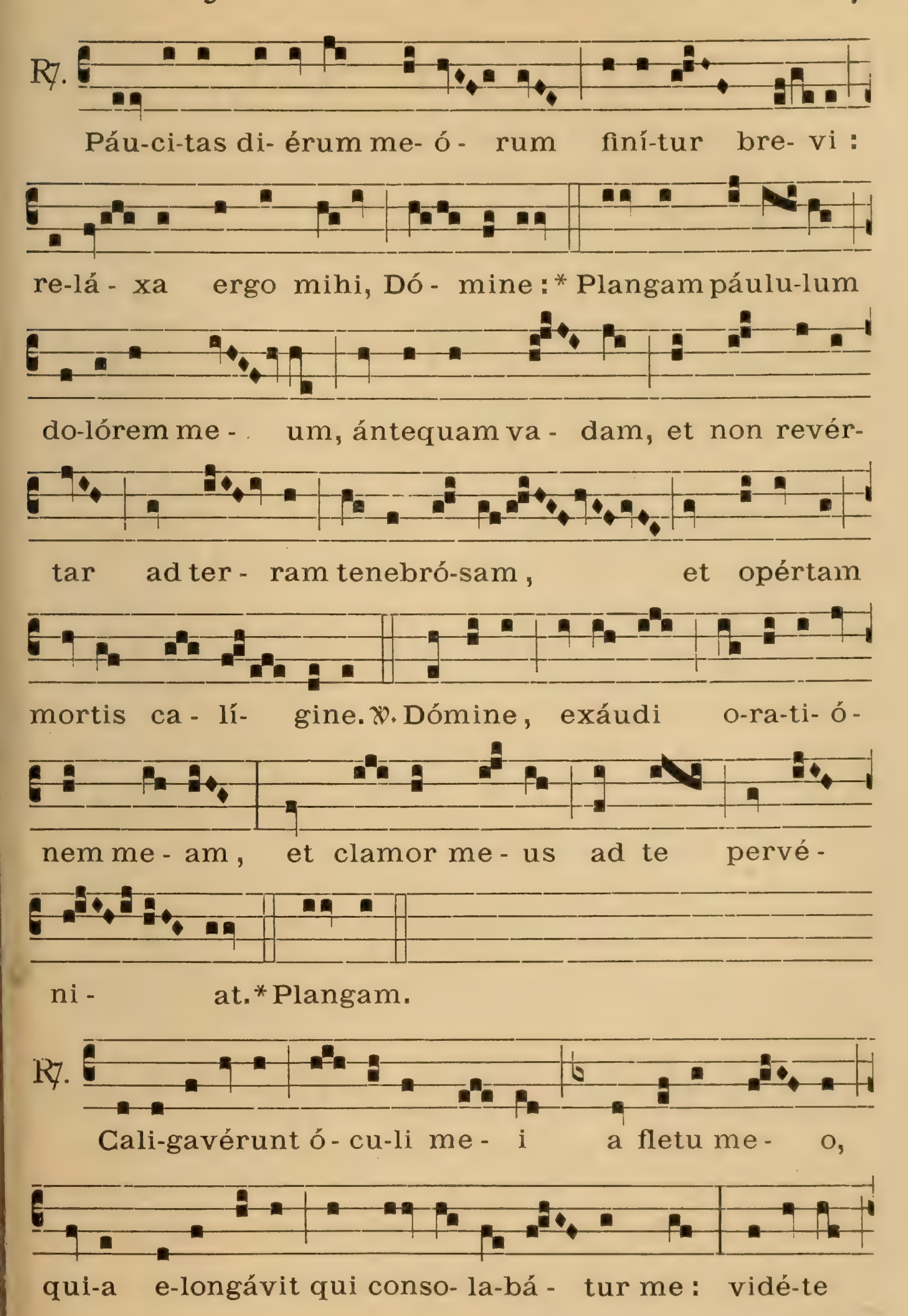
Viennent ensuite les Antiennes et les Psaumes *Dixit Dóminus, Confitébor tibi, Beátus vir, Laudáte púeri,* et *In éxitu Israel.*

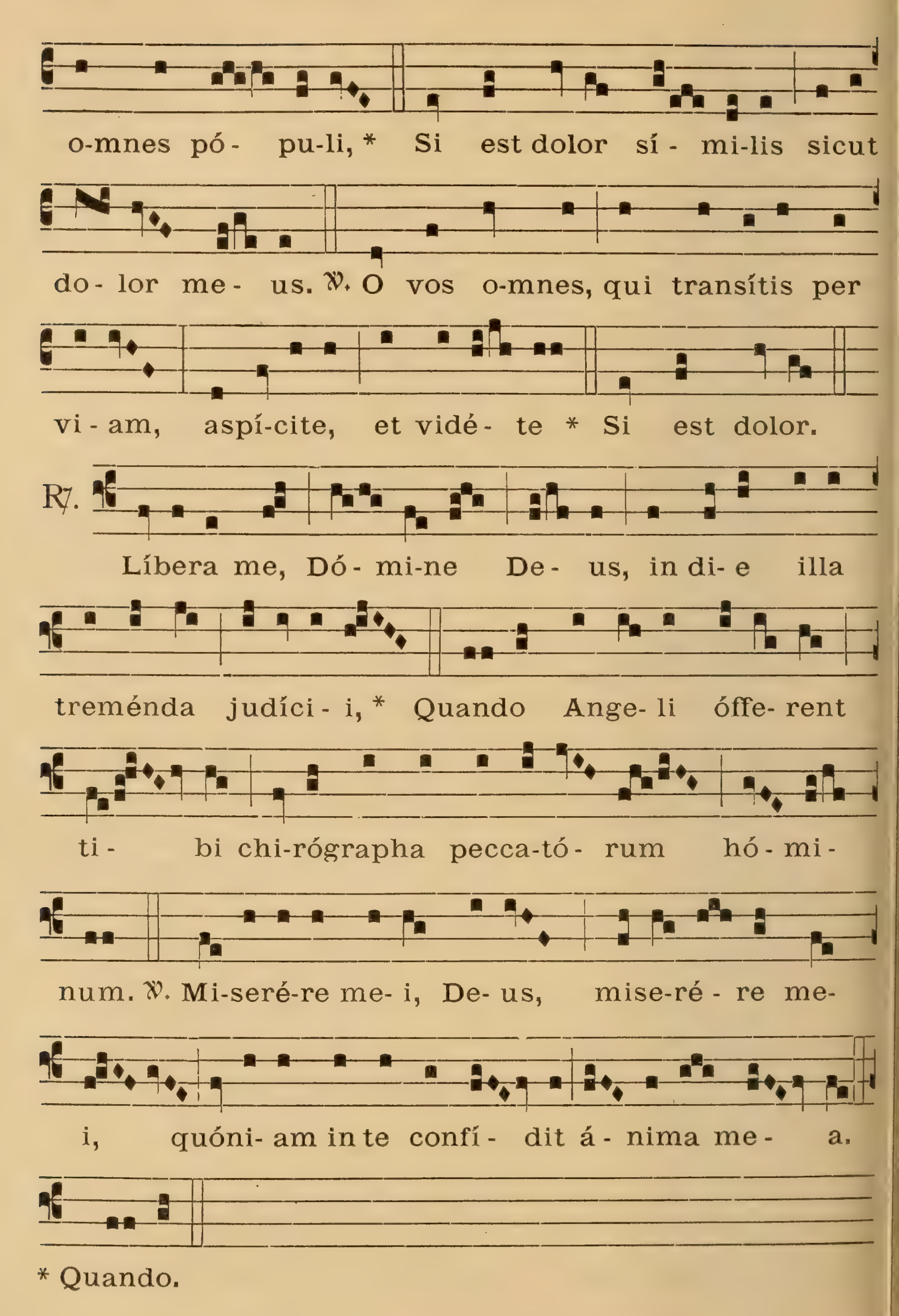
La cinquième Antienne varie selon les diverses semaines.

Le Dimanche des Rameaux *(in Dominica Olivarum)* et jusqu'au Jeudi-Saint, on dit à Vêpres et à Matines :

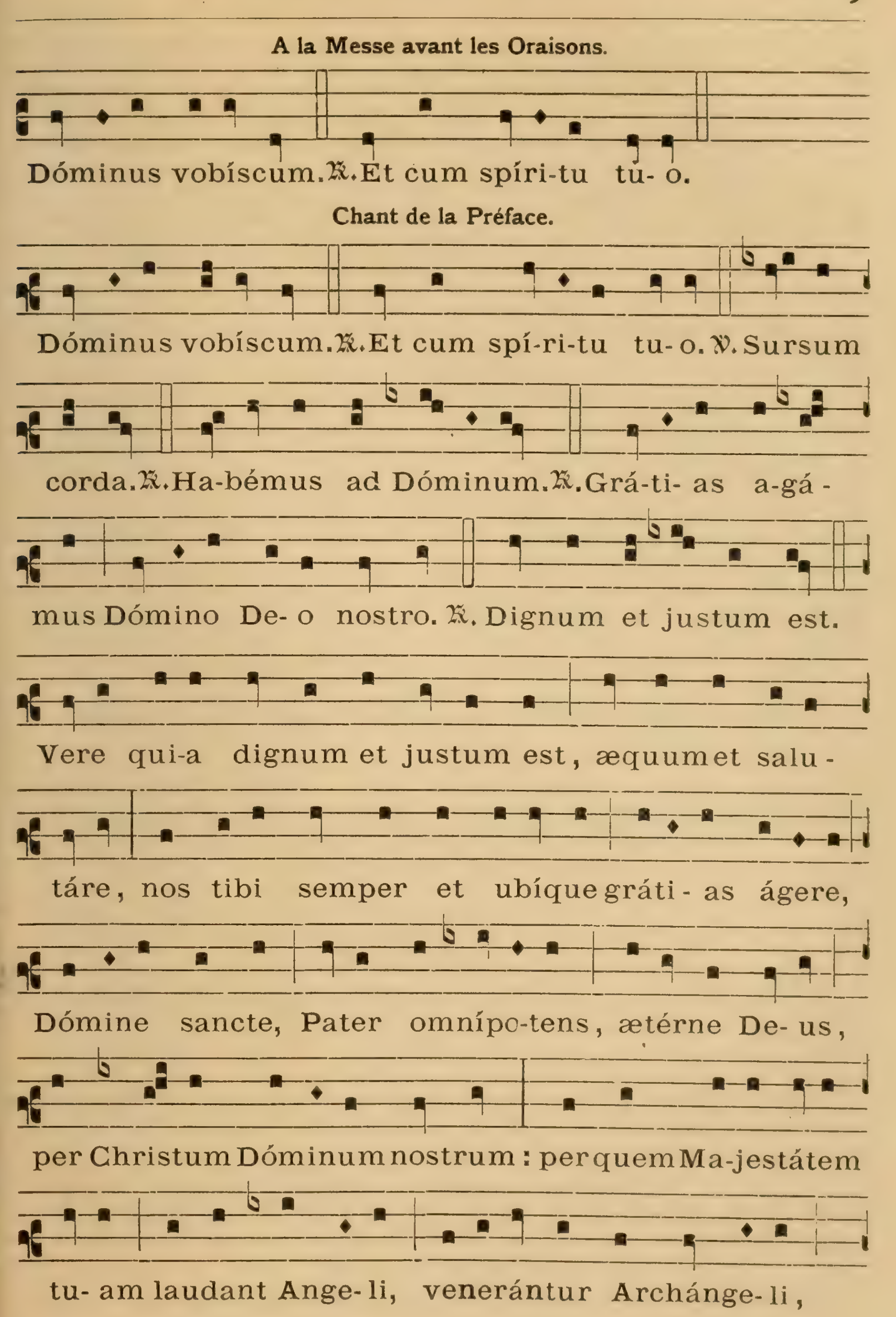


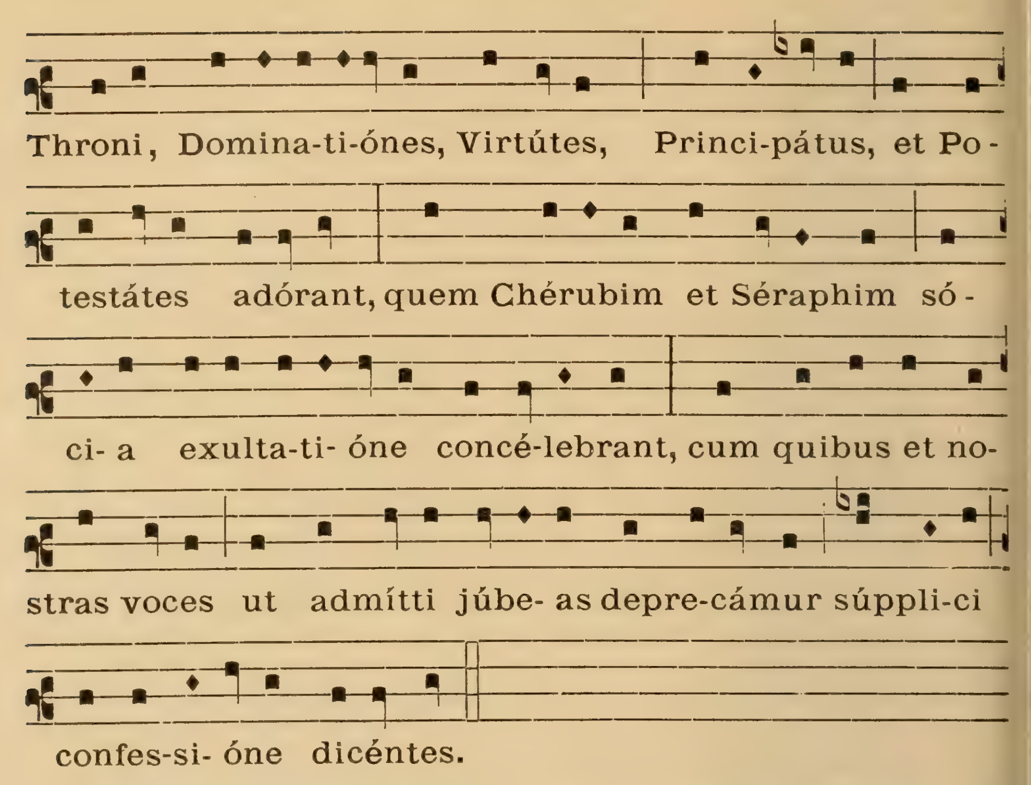

Petri tri- úmphum nóbi-lem, Pauli co- ró-nam præ -
fe-rens.
Office des Morts.
R7. Accé-pimus bo - na de manu Dómi-ni, et
gaví-si sumus: quare non et ma-la
sustine- á- mus? Dóminus de- dit, et Dó - minus ábs -
tu-lit : * Sit nomen Dó - mini bene-dí-ctum
in sæ - cu - la. ℣. Quó- ni- am sagíttæ tu-æ infí -
xæ sunt mi- hi, et confírmas su- per me
ma - num tu- am. * Sit nomen.


℟. Páu-ci-tas di- érum me- ó - rum finí-tur bre- vi :
re-lá - xa ergo mihi, Dó - mine : * Plangam páulu-lum
do-lórem me - um, ántequam va - dam, et non revér-
tar ad ter - ram tenebró-sam , et opértam
mortis ca - lí- gine. ℣. Dómine , exáudi o-ra-ti- ó -
nem me - am , et clamor me - us ad te pervé -
ni - at. * Plangam.
℟. Cali-gavérunt ó - cu-li me - i a fletu me - o,
qui-a e-longávit qui conso- la-bá - tur me : vidé-te


o-mnes pó- pu-li, * Si est dolor sí- mi-lis sicut
do- lor me- us. ℣. O vos o-mnes, qui transítis per
vi-am, aspí-cite, et vidé- te * Si est dolor.
℟. Líbera me, Dó- mi-ne De- us, in di- e illa
treménda judíci- i, * Quando Ange- li óffe- rent
ti- bi chi-rógrapha pecca-tó- rum hó- mi-
num. ℣. Mi-seré-re me- i, De- us, mise-ré- re me-
i, quóni- am in te confí- dit á- nima me- a.

* Quando.


A la Messe avant les Oraisons.
Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíri-tu tu- o.
Chant de la Préface.
Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu- o. ℣. Sursum
corda. ℟. Ha-bémus ad Dóminum. ℟. Grá-ti- as a-gá -
mus Dómino De- o nostro. ℟. Dignum et justum est.
Vere qui-a dignum et justum est, æquum et salu -
táre, nos tibi semper et ubíque gráti - as ágere,
Dómine sancte, Pater omnípo-tens, ætérne De- us,
per Christum Dóminum nostrum : per quem Ma-jestátem
tu- am laudant Ange- li, venerántur Archánge- li,



Missa de solemnitate Paschali. — Messe du saint Jour de Paques. [1]

Ingressa. — Entrée ou Introït.

Resuréxi, et adhuc tecum sum, hallelújah : posuísti super me manum tuam, hallelújah : mirábilis facta est sciéntia tua, hallelújah, hallelújah. *Ps.* Dómine probásti me, et cognovísti me : tu cognovísti sessiónem meam, et resurrectiónem meam. ℣. Glória Patri.

Glória in excélsis.

Oratio super populum. — Oraison sur le peuple.

Deus, qui ad aetérnam vitam in Christi Resurrectióne nos réparas, da pópulo tuo fídei speíque constántiam : ut non dubitémus impléenda quae te nóvimus auctóre promíssa. Per eúmdem Dóminum.

Léctio áctuum Apostolórum.

Cap. 1. Primum quidem sermónem feci de ómnibus, o Theóphile, quae coepit Jesus fácere et docére, usque in diem, qua praecípiens Apóstolis per Spiritum sanctum, quos elégit, assúmptus est : quibus et praebuit seípsum vivum post passiónem suam in multis arguméntis, per dies quadragínta appárens eis, et loquens de regno Dei. Et convéscens, praecépit eis ab Jerosólymis ne discéderent, sed expectárent promissiónem Patris, quam

[1] Toutes les autres Messes sont composées de la même manière.

audístis (inquit) per os meum, quia Joánnes quidem baptizávit aqua, vos autem baptizabímini Spíritu sancto non post multos hos dies. Igitur qui convénerant, interrogábant eum, dicéntes : Dómine, si in témpore hoc restítues regnum Israël? Dixit autem eis : non est vestrum nosse témpora vel moménta, quae Pater pósuit in sua potestáte : sed accipiétis virtútem superveniéntis Spíritus sancti in vos.

Psalmellus. — (Psalmel ou Graduel.)

Haec dies, quam fecit Dóminus : exultémus, et laetémur in ea. ℣. Confitémini Dómino, quóniam bonus : quóniam in saeculum misericórdia ejus.

Epístola beáti Pauli Apóstoli ad Corínthios prima. Cap. 15.

Fratres, Trádidi vobis in primis, quod et accépi; quóniam Christus mórtuus est pro peccátis nostris secúndum Scriptúras; et quia sepúltus est, et quia resurréxit tértia die secúndum Scriptúras; et quia visus est Cephae, et post hoc úndecim. Deínde visus est plus quam quingéntis frátribus simul, ex quibus multi manent usque adhuc, quidam autem dormiérunt, deínde visus est Jacóbo, deínde Apóstolis ómnibus. Novíssime autem ómnium tamquam abortívo, visus est et mihi : Ego enim sum mínimus Apostolórum, qui non sum dignus vocári Apóstolus, quóniam persecútus sum Ecclésiam Dei. Grátia autem Dei sum id quod sum, et grátia ejus in me vácua non fuit.

Hallelújah, hallel. ℣. Pascha nostrum immolátus est Agnus, qui est Christus Dóminus. Ipse est Deus noster. Hallel.

Antiphona ante Evangelium recitanda in ipsomet cornu Evangelii. — (Antienne avant l'Evangile, qui se récite du côté même de l'Evangile, pendant que le chœur la chante).

Laudáte Dóminum de coelis, laudáte eum in excélsis, Angeli ejus ; quia hódie resurréxit Dóminus, redémit pópulum suum, hallelújah, hallelújah.
℣. Dóminus vobíscum.

Léctio sancti Evangélii secúndum Joánnem.

Cap. 20. In illo témpore : María stabat ad monuméntum foris, plorans. Dum ergo fleret, inclinávit se, et prospéxit in monuméntum : et vidit duos Angelos in albis sedéntes, unum ad caput, et unum ad pedes, ubi pósitum fúerat corpus Jesu. Dicunt ei illi : Múlier, quid ploras? Dicit eis : quia tulérunt Dóminum meum, et néscio ubi posuérunt eum. Haec cum dixísset, convérsa est retrórsum, et vidit Jesum stantem : et non sciébat quia Jesus est. Dicit ei Jesus : Múlier, quid ploras? quem quaeris? Illa exístimans quia hortulánus esset, dicit ei : Dómine, si sustulísti eum, dícito mihi ubi posuísti eum, et ego eum tollam. Dicit ei Jesus : María, Convérsa illa, dicit ei : Rabbóni (quod dícitur Magíster). Dicit ei Jesus : Noli me tángere, nondum enim ascéndi ad Patrem meum : Vade autem ad fratres meos, et dic eis : Ascéndo ad Patrem meum, et Patrem vestrum, Deum meum, et Deum vestrum. Venit María Magdaléne annúntians discípulis : Quia vidi Dóminum, et haec dixit mihi.

Antienne après l'Evangile.

Psal. 106. Dicant qui redémpti sunt a Dómino, hallelújah : quos redémit de manu inimíci, et de regiónibus congregávit eos, hallelújah.

Oratio super sindonem. — (Oraison sur le voile).

Deus, qui per Unigénitum tuum aeternitátis nobis áditum devícta morte reserásti : érige ad te corda fidélium, ut a terrénis cupiditátibus liberáti ad coeléstia desidéria transeámus. Per eúmdem Dóminum.

Offertorium. — (Offertoire).

Angelus Dómini descéndit de coelo, et dixit muliéribus : Quem quaeritis surréxit, sicut dixit, hallelújah. ℣. j. Eúntes dícite discípulis ejus : Ecce praecédit vos in Galilaeam : ibi eum vidébitis, sicut dixit, hallelújah. ℣. ij. Jesus stetit in médio eórum, et dixit : Pax vobis. Vidéte quia ipse ego sum, sicut dixi, hallelújah.

Dicitur Credo.

Oratio super oblatam. — (Oraison sur l'Hostie).

Quaesumus, Dómine, ut jam non teneámur obnóxii damnatiónis humánae senténtia : a cujus nos vínculis haec Hóstia paschális absólvit. Per Dóminum nostrum.

Praefatio.[1]

Æquum et salutáre nos tibi, sancte Deus omnípotens, grátias ágere, nos devótas laudes reférre, Pater ínclyte, ómnium auctor et cónditor. Quia cum Dóminus esset majestátis Christus Jesus fílius tuus, ob liberatiónem humáni géneris crucem subíre dignátus est. Quem dudum Abraham praefigurábat in fílio, turba mosáica immaculáti agni immolatióne signábat. Ipse est enim quem sacra tuba cecínerat Prophetárum : qui ómnium peccáta portáret, aboléret et crímina. Hoc est illud Pascha, Christi nobilitátum cruóre, in quo fidélis pópulus praecípua devotióne exúltat. O mystérium grátia plenum! O ineffábile divíni múneris Sacraméntum! O solemnitátum ómnium honoránda solémnitas! in qua, ut servos redímeret, mortálibus se praebuit occidéndum. Quam útique beáta mors, quae mortis nodos resólvit! Jam nunc séntiat se tartáreus princeps attrítum, et nos de profúndi labe edúcti, ad coeléste Regnum conscendísse gratulémur. Et ídeo cum Angelis.

Communicántes, *comme dans le Romain.*

Infra actionem, Hanc ígitur. *idem.*

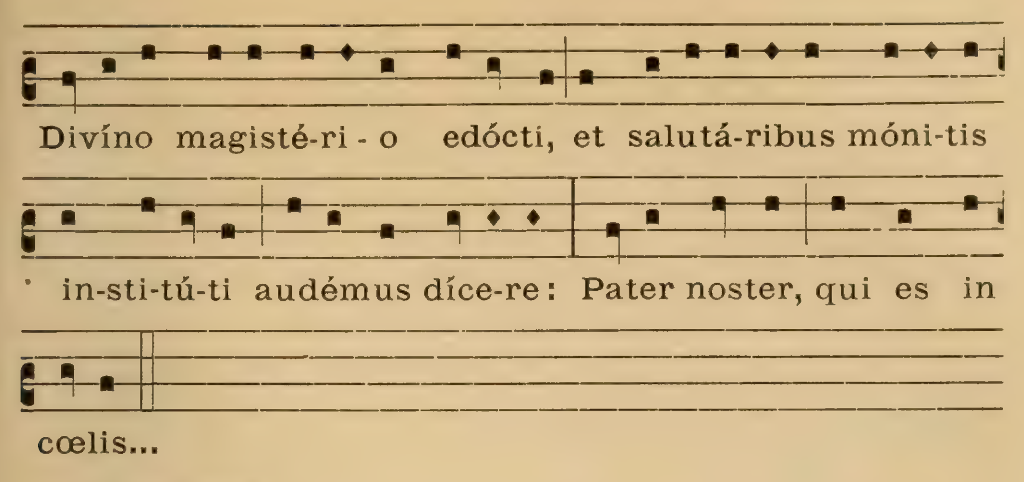
Confractorium. — (Quand on rompt la sainte Hostie.) Ad Cor. I. 5.

Pascha nostrum immolátus est Christus, hallelújah : ítaque epulémur in ázymis sinceritátis, et veritátis, hallelújah, hallelújah.

Après avoir dit tout bas Orémus, *on n'ajoute pas* Praecéptis salutáribus móniti, *etc. mais on dit :*

---

[1] Elle n'est pas notée. Elle se chante sur le modèle de la Préface commune, que nous avons reproduite plus haut.
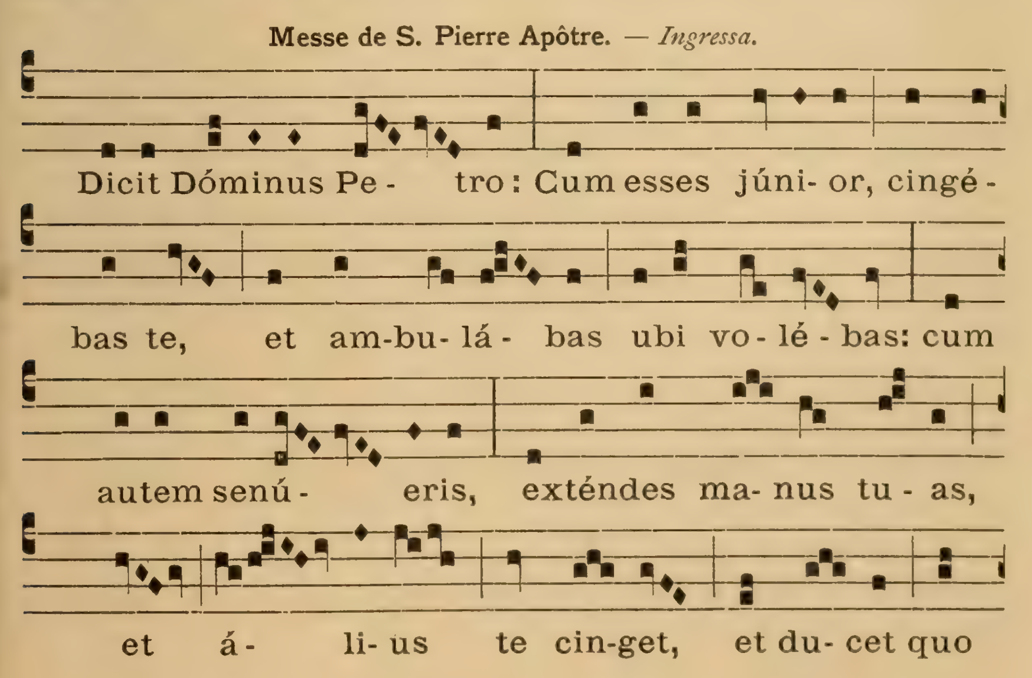


Transitorium.

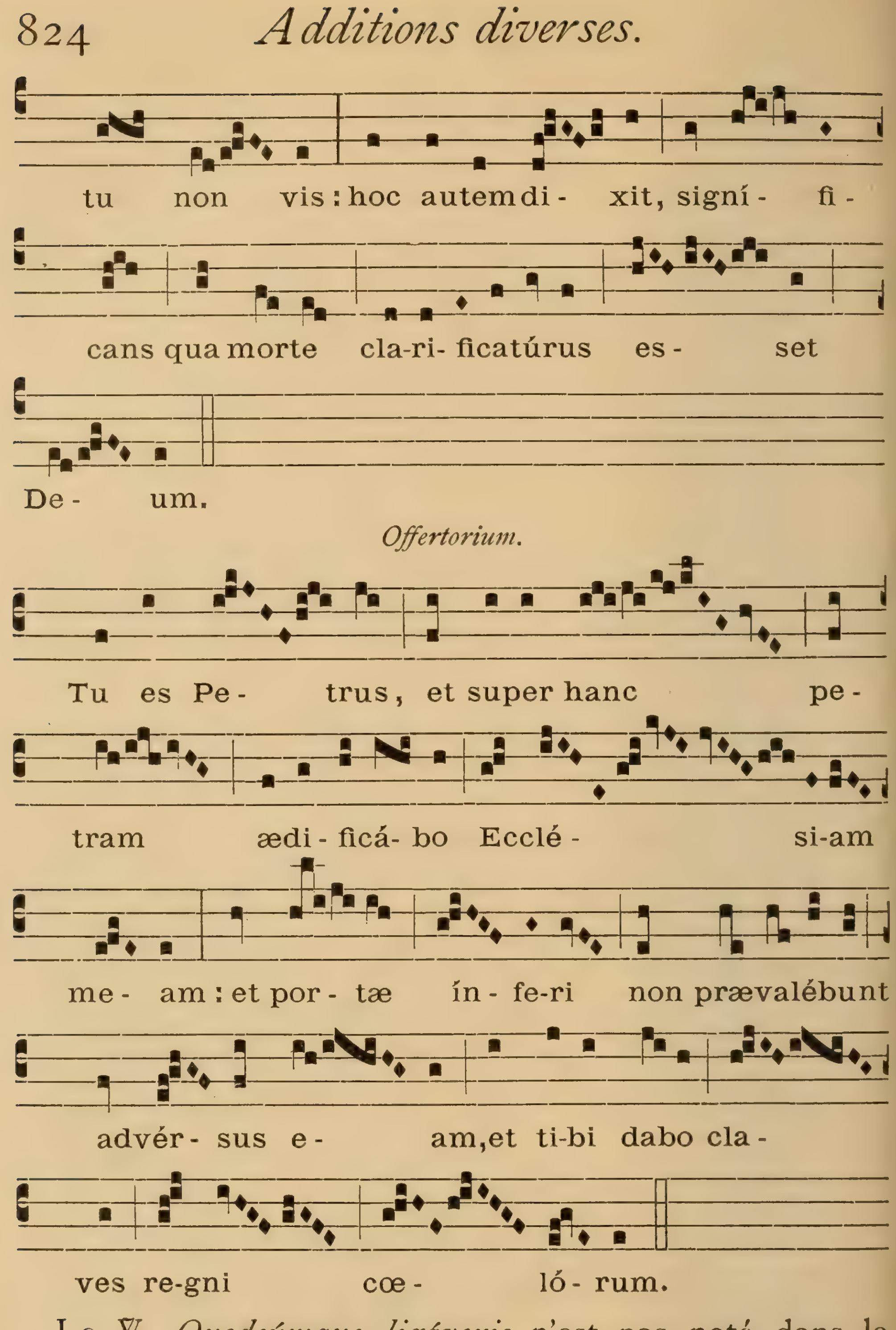
Veníte pópuli sacrum immortále mystérium illibátum agéndum cum timóre ac fide. Accedámus mánibus mundis, pœniténtiæ munus communicémus : quóniam Agnus Dei propter nos Patri sacrifícium propósitum est. Ipsum solum adorémus, ipsum glorificémus, cum Angelis clamántes, hallelújah, hallelújah.

Oratio post Communionem.

Perpétuo Deus Ecclésiam tuam pro favóre proséquere : ut Paschálibus resuscitáta mystériis ad Resurrectiónis pervéniat claritátem. Per Dóminum.

Messe de S. Pierre Apôtre. — *Ingressa.*





Le ℣. *Quodcúmque ligáveris* n'est pas noté dans le livre de chœur.

Confractorium.

Simon Jo - ánnis, dí- li-gis me plus his? Dó -

mine, ómni- a no- sti : tu scis

qui- a amo te. Pa - sce o - ves

me - as.



Table des Matières.

Chapitre iii.

Chapitre iv.

Chapitre v.

Chapitre vi.

Chapitre vii. (Appendice.)

Chapitre viii.

Chapitre ix.

Chapitre x.

Chapitre xi.

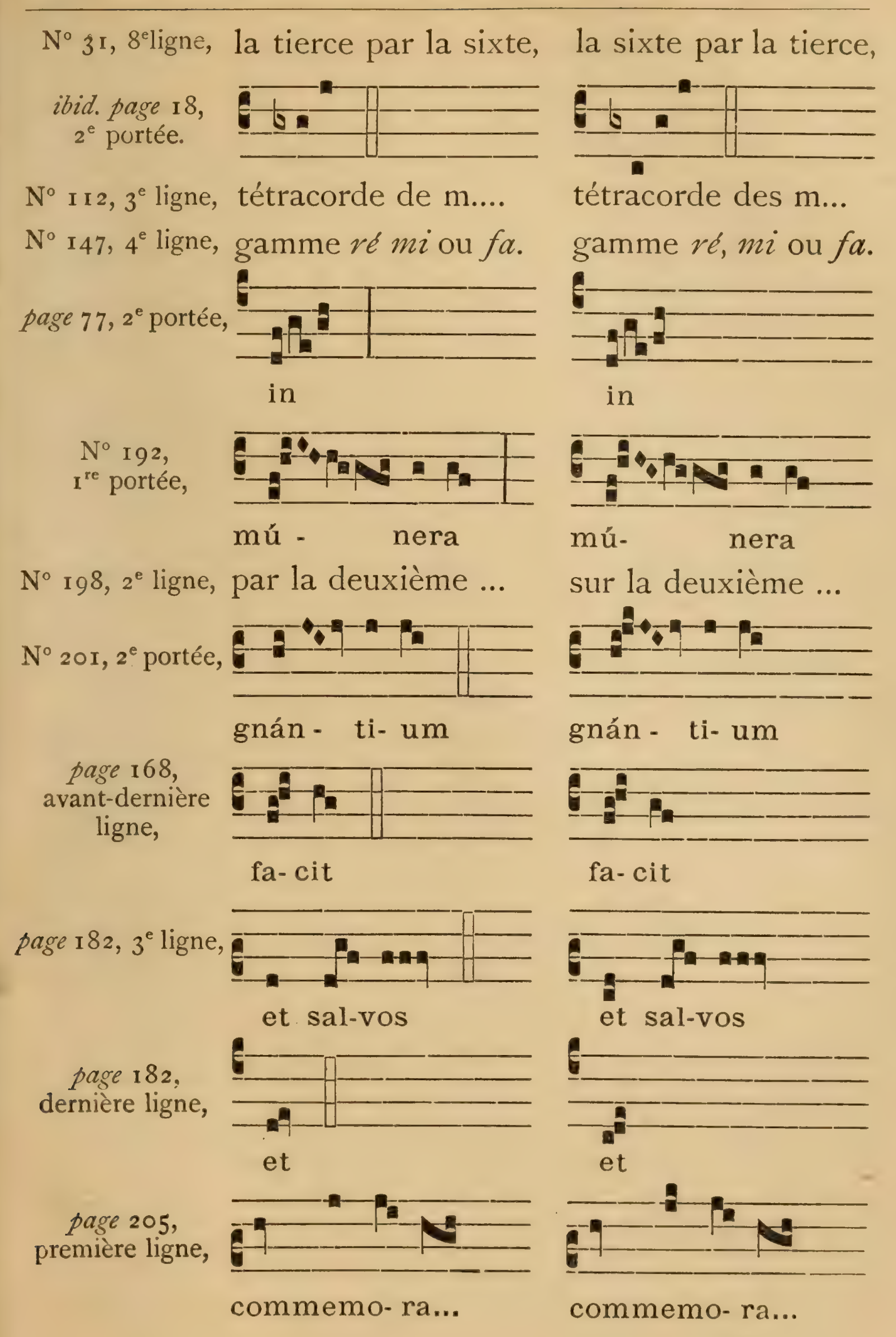
Chapitre xii.

Additions diverses.

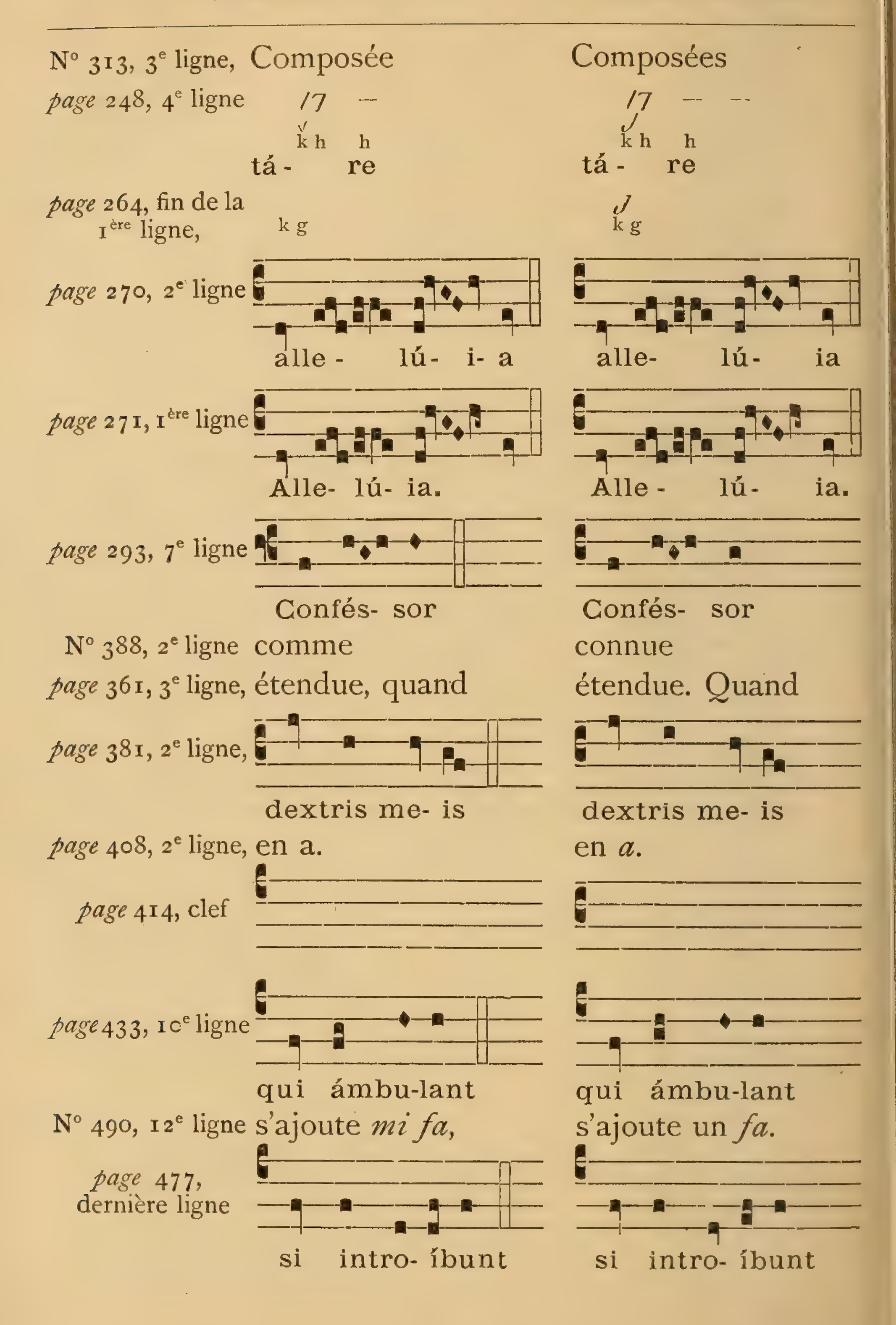


Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Evangéliste, DESCLÉE LEFEBVRE et CIE. 1881.

ERRATA		CORRIGÉS

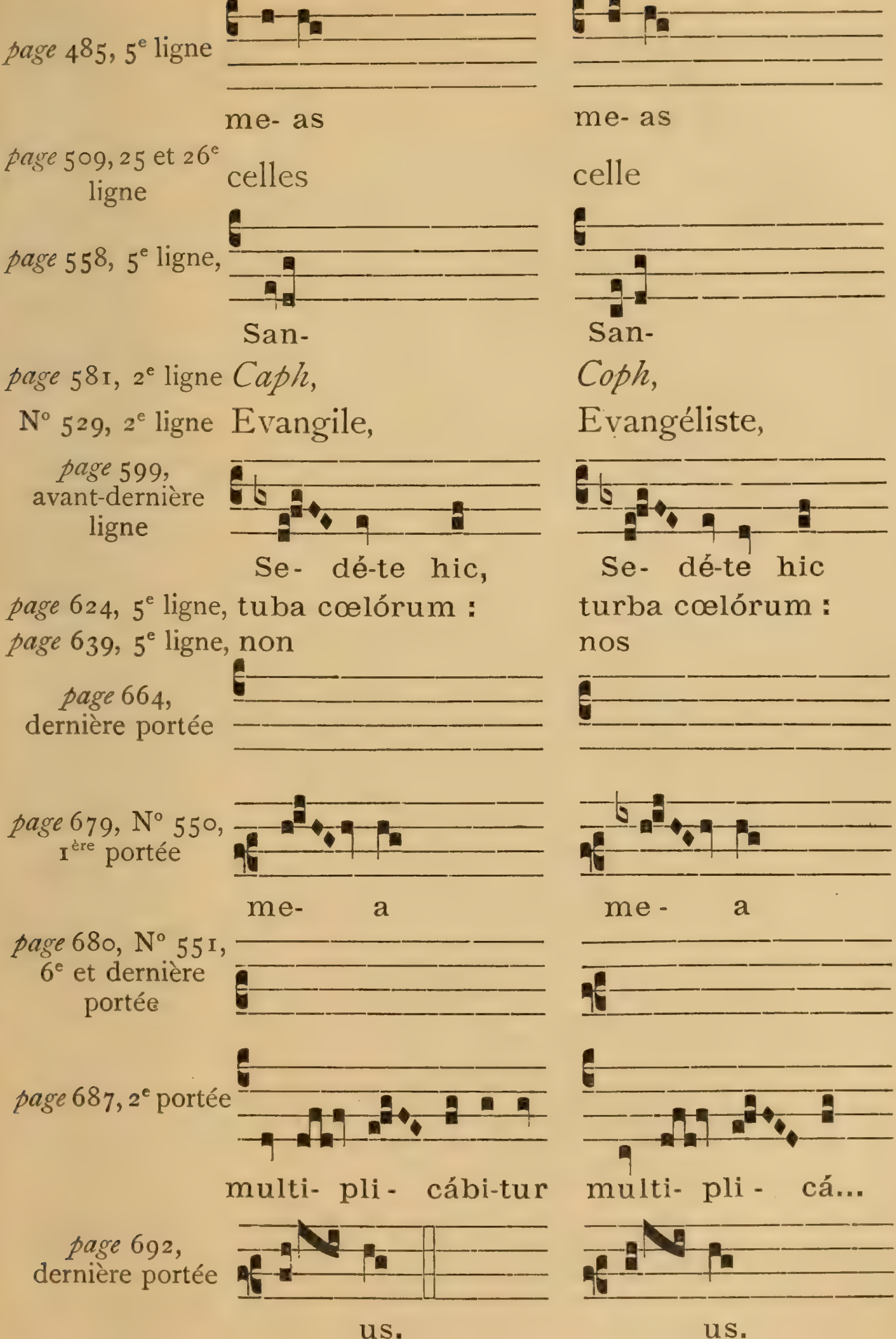


	ERRATA	CORRIGÉS
N° 31, 8e ligne,	la tierce par la sixte,	la sixte par la tierce,
ibid. page 18, 2e portée.		
N° 112, 3e ligne,	tétracorde de m....	tétracorde des m...
N° 147, 4e ligne,	gamme *ré mi* ou *fa.*	gamme *ré*, *mi* ou *fa.*
page 77, 2e portée,	in	in
N° 192, 1re portée,	mú - nera	mú- nera
N° 198, 2e ligne,	par la deuxième ...	sur la deuxième ...
N° 201, 2e portée,	gnán - ti- um	gnán - ti- um
page 168, avant-dernière ligne,	fa- cit	fa- cit
page 182, 3e ligne,	et sal-vos	et sal-vos
page 182, dernière ligne,	et	et
page 205, première ligne,	commemo- ra...	commemo- ra...



	ERRATA	CORRIGÉS
N° 313, 3e ligne,	Composée	Composées
page 248, 4e ligne	/7 — k h h tá - re	/7 — — k h h tá - re
page 264, fin de la 1ère ligne,	k g	k g
page 270, 2e ligne	alle - lú - i - a	alle- lú - ia
page 271, 1ère ligne	Alle- lú- ia.	Alle - lú - ia.
page 293, 7e ligne	Confés- sor	Confés- sor
N° 388, 2e ligne	comme	connue
page 361, 3e ligne,	étendue, quand	étendue. Quand
page 381, 2e ligne,	dextris me- is	dextris me- is
page 408, 2e ligne,	en a.	en *a*.
page 414, clef		
page 433, 1ce ligne	qui ámbu-lant	qui ámbu-lant
N° 490, 12e ligne	s'ajoute *mi fa*,	s'ajoute un *fa*.
page 477, dernière ligne	si intro- íbunt	si intro- íbunt

ERRATA CORRIGÉS

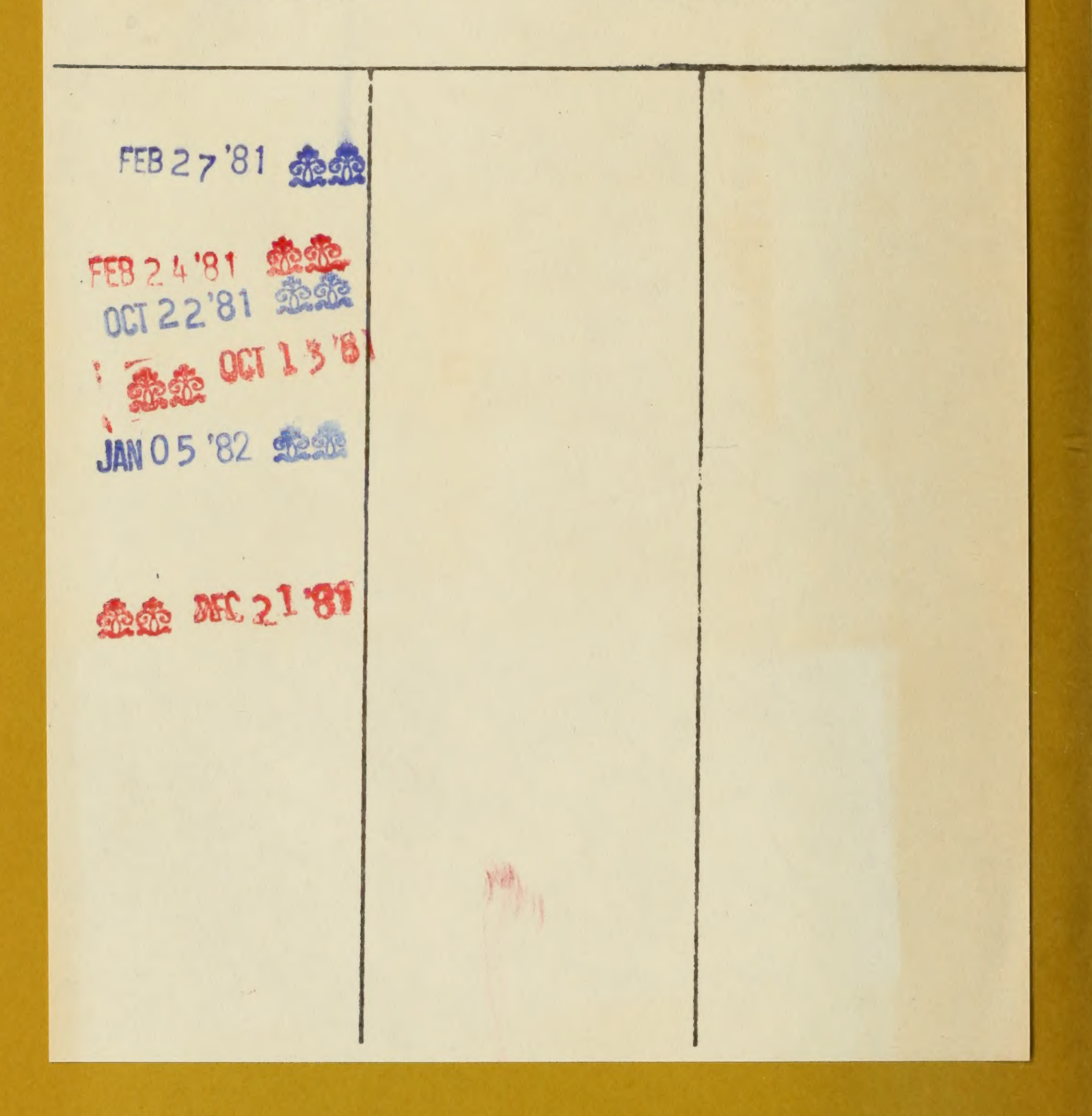


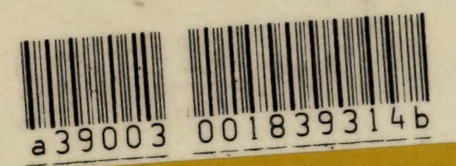
	ERRATA	CORRIGÉS
page 705, 5ᵉ portée	de -	de -
page 720, 5ᵉ portée	novi	novi
page 726, 3ᵉ portée		
page 730, 2ᵉ portée	Ma- rí - a	Ma - rí - a
page 731, avant-dernière ligne	nous venons	vous venez
page 732, 8ᵉ ligne,	du 13 Octobre	du 23 Octobre
page 743, note	de	de
page 744, 5ᵉ portée	pe - tram	pe - tram
page 750, *Ps.* 121, 12ᵉ ligne	et próximus meos,	et próximos meos,
page 760, 3ᵉ portée	ne- gá - bo	ne-gá- bo
page 770, 5ᵉ portée	Sté- phanum	Sté- phanum

	ERRATA	CORRIGÉS
page 772, 4ᵉ portée	quid	quid
page 778, 1ᵉʳᵉ portée	Dó- minus	Dó- minus
page 784, 2ᵉ portée	tanquam	tanquam
page 786, Hymne Lucis, 2ᵉ ligne	Qui parus	Qui purus
page 795, Répons Stabat, 4ᵉ portée	obscurá- tus	obscurá- tus
page 825, 1ᵉʳᵉ portée	plus his	plus his




Gloria in excelsis Deo




a39003 001839314b

